

Lo indígena como origen, identidad y destino del Chaco

La propuesta literaria y estética de Crisanto Domínguez



Ernesto Dimas García

Profesor de Filosofía. Becario doctoral del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de La Plata
ernestogarciaunlp@gmail.com

Fecha de recepción: 8/11/2024
Fecha de aceptación: 18/02/2025

Resumen

En este artículo se analiza la figura del escultor y escritor chaqueño Crisanto Domínguez (1911-1969), prestando especial atención a su producción literaria. Busca reconstruir cómo se inserta la producción de Domínguez en el incipiente espacio cultural chaqueño de fines de la década de 1930, y de qué manera pueden encontrarse en su obra representaciones que pretenden dar cuenta de la “identidad chaqueña” en lazo con el legado indígena. Analiza también el polémico caso del “Monumento al Indio”, realizado por Domínguez en 1938 por encargo del municipio de Resistencia, indagando en torno a las situaciones que llevan a que este monumento luego sea “castrado”, retirado de la escena pública y finalmente desaparecido, sin que se sepa el lugar en donde fue enterrado. El trabajo recupera así la modulación específica con la que Domínguez piensa lo indígena desde el Chaco, afrontando a la vez el problema de construir una identidad regional que articule los diferentes legados de criollos, inmigrantes e indígenas, apuntando a superar los estereotipos históricos con los que se ha considerado ese territorio y a su población.

Palabras clave: Crisanto Domínguez; Chaco; indígenas; tanino; identidad.

The indigenous as origin, identity and destiny of the Chaco. The literary and aesthetic proposal of Crisanto Domínguez

Abstract

This article analyses the figure of the Chaco sculptor and writer Crisanto Domínguez (1911-1969), paying special attention to his literary production. It seeks to reconstruct how Domínguez's production is inserted in the incipient cultural space of Chaco at the end of the 1930s, and in what way can be found in his work representations that pretend to account for the “Chaco identity” in connection with the indigenous legacy.

It also analyses the controversial case of the “Monumento al Indio” (Monument to the Indian), made by Domínguez in 1938, commissioned by the municipality of Resistencia, investigating the situations that led to this monument being “castrated”, removed from the public scene and finally disappearing, without the place where it was buried being known. The work thus recovers the specific modulation with which Domínguez thinks the indigenous from the Chaco, facing at the same time the problem of constructing a regional identity that articulates the different legacies of creoles, immigrants and indigenous people, aiming to overcome the historical stereotypes with which this territory and its population have been considered.

Keywords: *Crisanto Domínguez; Chaco; indigenous; tanino; identity.*

L'indigène comme origine, identité et destin du Chaco. La proposition littéraire et esthétique de Crisanto Domínguez

Résumé

Cet article analyse la figure du sculpteur et écrivain chaco Crisanto Domínguez (1911-1969), en accordant une attention particulière à sa production littéraire. Il cherche à reconstruire comment la production de Domínguez s'insère dans l'espace culturel naissant du Chaco à la fin des années 1930, et de quelle manière on peut trouver dans son œuvre des représentations qui prétendent rendre compte de “l'identité du Chaco” en relation avec l'héritage indigène. Il analyse également le cas controversé du “Monumento al Indio” (Monument à l'Indien), réalisé par Domínguez en 1938 à la demande de la municipalité de Resistencia, en enquêtant sur les situations qui ont conduit à la “castration” de ce monument, à son retrait de la scène publique et à sa disparition, sans que l'on connaisse le lieu où il a été enterré. Le travail récupère ainsi la modulation spécifique avec laquelle Domínguez pense les indigènes du Chaco, affrontant en même temps le problème de la construction d'une identité régionale qui articule les différents héritages des créoles, des immigrants et des indigènes, visant à dépasser les stéréotypes historiques avec lesquels ce territoire et sa population ont été considérés.

Mots clé: *Crisanto Domínguez; Chaco; indigène; tanino; identité.*

Introducción

Quien ingresaba a Resistencia, capital del Territorio Nacional del Chaco, en octubre de 1938, podía encontrarse, a tan solo una cuadra de la plaza 25 de Mayo, con una imponente estatua de un indígena de 3 m de altura, altivo, desafiante y digno: el “Monumento al Indio”. Contra esta estatua se alzaron las críticas de las damas de la alta sociedad chaqueña, para quienes la desproporción de los genitales de esta figura constituía una afrenta a la moral y a las buenas costumbres. Esta polémica llevó a que el municipio tomara la determinación, primero, de “castrar” el monumento y, posteriormente, de retirarlo. Un grupo de intelectuales y artistas alzó su voz frente a lo que consideraba una censura inaceptable, pero no fue escuchado. Luego de que el “Monumento al Indio” fuera retirado, se desconoció su paradero final, aunque la mayoría de las versiones coinciden en que está enterrado en alguna parte del lote en el que se encuentra actualmente el Parque 2 de Febrero.

Como una historia que insiste en regresar, este mismo parque es donde, en la actualidad, se realiza la Bienal Internacional de Esculturas del Chaco, en una ciudad que ostenta el título de “Capital nacional de las esculturas”. Sin embargo, en una ciudad-museo que hoy

cuenta con 668 esculturas, una de las primeras —hecha además por el primer escultor chaqueño reconocido nacionalmente— permanece desaparecida y, en el Parque 2 de Febrero, “templo” de la escultura, no se hace ninguna mención ni a esta obra pionera ni a su autor. Lejos de recuperar esta memoria histórica, a principios de 2024 se decidió colocar en el Parque una réplica gigante del *David* de Miguel Ángel como figura que expresa la relación intrínseca entre Resistencia y las esculturas.¹

En este trabajo nos proponemos reconstruir, a través de la historia del “Monumento al Indio”, cómo es el ambiente cultural e intelectual en Resistencia, en las décadas de 1930 y 1940. ¿Quién es el escultor que realiza el monumento? ¿Por qué despierta tanta polémica en la sociedad chaqueña? ¿Quiénes son los intelectuales y artistas que se oponen a la castración del monumento? Y por último, ¿qué dice esta historia acerca de las definiciones sobre la identidad chaqueña y sobre su relación con lo indígena?

Con las herramientas metodológicas de la sociología de los intelectuales (en el sentido de Pierre Bourdieu) examinamos la figura del creador del monumento, Crisanto Domínguez, su itinerario vital, artístico e intelectual, considerando especialmente su posición de clase, su posible ascendencia indígena y su ubicación periférica en el ambiente cultural de la época, debido a la precariedad del espacio cultural chaqueño en el que se inscribe. También analizamos los vínculos de formación artística que este autor tiene con figuras centrales del campo artístico argentino como Quinquela Martín, y espacios consagrados como la Galería Witcomb. Por otra parte, desde la historia de los intelectuales entendida como análisis del discurso (como la comprende Marc Angenot), analizamos la literatura de Domínguez, menos estudiada que su obra escultórica, para dar cuenta de su mirada sobre lo indígena en relación con la identidad chaqueña, así como también de sus reflexiones acerca del lugar del artista en América.

Las primeras agrupaciones culturales del Chaco: la Peña de los Barges y el Ateneo

A inicios de la década de 1930, el Territorio Nacional del Chaco y especialmente su capital, Resistencia, experimentan un rápido crecimiento demográfico. Asimismo, impulsado por las florecientes industrias del algodón y del tanino, se produce un fuerte desarrollo económico que, además, se extiende a poblados de reciente formación como Roque Sáenz Peña o Las Palmas.

Sin embargo, el campo cultural chaqueño aún permanece rezagado con respecto a estos avances; los habitantes del Territorio carecen de derechos políticos y cuentan con una producción literaria y artística incipientes. Este problema ya había sido planteado por Enrique Lynch Arribálzaga en 1924,² cuando sostiene que entre la juventud del Chaco y la de Formosa, “por fuerza debe germinar un núcleo intelectual llamado a estudiar y dar a conocer las cosas de su terruño, porque no todo ha de ser rutina profesional, amasar fortuna o goce de placeres epicúreos” (Lynch Arribálzaga, 1924: 9). Hasta este momento, la producción de conocimiento sobre el Chaco recae principalmente en

1 Acerca de la decisión de colocar una réplica del *David* en el Parque 2 de Febrero, puede consultarse el siguiente artículo de la Fundación Urunday, una de las instituciones que organizan la Bienal de Esculturas: <https://www.fundacionurunday.org/lae/capitulo-30-el-david-de-miguel-angel-viene-a-vivir-a-resistencia/>

2 Enrique Lynch Arribálzaga (1865-1935) naturalista, entomólogo y funcionario del Estado que se desempeña fundamentalmente en el Territorio Nacional del Chaco. Es Inspector de Defensa Agrícola en este territorio y, en 1911, se encarga de organizar la Reducción de Napalpí. Desde ese momento y hasta 1917 se desempeña como Delegado del Ministerio del Interior para las Reducciones de Indios de Chaco y Formosa. En 1931, ejerce temporalmente como intendente de Resistencia. También desempeña cargos en organizaciones civiles y cooperativas del Chaco, y dirige temporalmente el periódico *El Colono*, en 1922. Para mayores detalles acerca de Lynch Arribálzaga, ver Viyerio (1999). Para un estudio sobre la propuesta de reducciones de indígenas que realiza este autor, y sobre su desempeño al frente de Napalpí, ver García (2023).

figuras extraterritoriales: inspectores, militares o funcionarios,³ los cuales se encuentran en el territorio como parte de políticas que buscan aplicar el Estado nacional o las diferentes congregaciones religiosas.

Como ha reconstruido Beck (1998), en los primeros años después de la fundación de Resistencia (1878), y hasta mediados de la década de 1910, se encuentran en el Chaco tres agentes integradores de la población: la escuela pública, el cooperativismo agrario y las asociaciones mutualistas. Fundamentalmente, las dos primeras cumplen funciones de integración entre los distintos grupos inmigratorios. La enseñanza primaria chaqueña comienza su desarrollo en esta primera etapa, y tiene un importante impulso entre 1916 y 1930 con el objetivo de combatir el analfabetismo.⁴ En 1910, se funda en Resistencia la “Escuela Normal Mixta Sarmiento”, primera institución de enseñanza secundaria del Chaco y única institución formadora de maestros en el Territorio hasta la creación del Colegio Nacional en 1934.⁵ En paralelo al desarrollo de la enseñanza primaria y secundaria, por iniciativa de la propia sociedad chaqueña, cobra impulso la enseñanza práctica. En 1929, se funda la “Sociedad de Fomento de la Enseñanza Práctica” y, con el empuje de esta institución, ese mismo año, la “Universidad Popular de Resistencia” (Miranda, 2009: 216), que tiene como presidente de la primera Comisión Directiva a Lynch Arribálzaga (1929-1934). Estas instituciones conforman el primer espacio de socialización de los intelectuales y artistas chaqueños, conjuntamente con las bibliotecas, que también se expanden en esta época: en 1901, se funda la biblioteca de la Escuela Zorrilla; en 1909, la Biblioteca Popular Rivadavia; y en 1915, la Biblioteca Juan B. Justo del Partido Socialista.

Desde 1900, se desarrollan fuertemente en Resistencia los clubes y asociaciones de nacionalidades.⁶ En el campo literario y artístico, la primera institución de importancia es el Teatro Olimpo (1916), en cuyo bar tienen lugar las primeras reuniones de artistas locales. Por último, para 1930 ya encontramos un campo periodístico más desarrollado que en décadas anteriores. Si bien el primer periódico chaqueño, *El Colono* (1906-1922), ya no se encuentra en circulación, en esa época cobran relevancia *La Voz del Chaco* (1915-1946), *El Territorio* (1919-1983) y la revista *Estampa Chaqueña* (1929-1943), al tiempo que aparecen periódicos en otras ciudades como Sáenz Peña, Villa Ángela y Quitilipi.

Los intentos por organizar y promover el desarrollo cultural chaqueño comienzan a ser relevantes también en la década de 1930. Durante la gobernación de José Castells (1933-1938), arriban al Chaco funcionarios, profesionales y técnicos formados en Buenos Aires quienes, junto a otras figuras locales, dan nacimiento en 1936 a la “Sociedad Científica del Gran Chaco”. Esta institución, aunque limitada en sus actividades, se vuelve central en esta etapa, al oficiar como lugar de encuentro entre quienes serán las principales figuras del espacio cultural chaqueño en los años siguientes. En la formación de esta Sociedad se destacan los médicos Alberto Torres, Julio Olazábal y Cecilio Romaña, el veterinario Luis Mapegán y el entomólogo Pedro Denier. Como ha analizado Ana Teresa Martínez para el caso de Santiago del Estero (Martínez, 2011: 44-50), en los esfuerzos de construcción de estos espacios asociativos podemos observar las tensiones a las que son sometidos los conceptos de “intelectual” y “campo intelectual” en las regiones periféricas con respecto al centro económico y cultural argentino de la época. En el caso chaqueño, el vertiginoso proceso de diferenciación, asociado al auge de algunas actividades económicas —maderas, tanino y algodón,

3 Hemos abordado algunas de estas figuras en trabajos anteriores. Para el caso de los navegantes Emilio Castro Boedo y Arturo Seelstrang, ver García (2022). Para el caso del militar y funcionario de la gobernación Luis Jorge Fontana, ver García (2020), y para el de Enrique Lynch Arribálzaga, ver García (2023).

4 Como indica Nelly González (1993: 6-7), entre 1916 y 1930 las escuelas primarias de Resistencia pasan de ser 6 a 14, y de 46 a 180 en todo el Territorio Nacional del Chaco. Sin embargo, para 1935, la tasa de asistencia a la escuela primaria, para los niños de entre 6 y 14 años, solo llega al 60%.

5 Hasta ese momento, tanto la enseñanza secundaria como la formación de maestros chaqueños se desarrollaba en las instituciones de Corrientes.

6 A la Sociedad Italiana, existente desde 1891, se suman la Asociación Francesa (1904), la Sociedad Española de Socorros Mutuos (1910) y la Asociación Libanesa (1930).

fundamentalmente— y el impacto migratorio que este crecimiento provoca, no cuentan con su correspondiente correlato en el campo intelectual, ya que aún no hay modo de que los posibles intelectuales regionales acrediten algún tipo de capital simbólico diferenciado respecto del capital social, económico o político. El lento desarrollo de los espacios educativos y culturales dificulta la constitución de lazos de solidaridad, así como también de espacios de producción y circulación de obras, imponiendo límites concretos al desarrollo de un campo intelectual regional con relativa autonomía. Asimismo, los restringidos derechos políticos de los que goza la población, que solo implican la elección de autoridades municipales en algunas comunas, también limitan la posibilidad de que, en este terreno, se fortalezcan lazos asociativos o partidos con una amplitud de miras capaz de superar la administración local. De este modo, puede explicarse el hecho de que la primera asociación importante de científicos e intelectuales del Chaco sea impulsada principalmente por figuras exteriores al territorio, que juegan un papel central en el desarrollo artístico, científico y cultural en esta etapa.

En 1936, en Resistencia, aparece la “Peña de los Bagres”, que agrupa a las principales figuras artísticas e intelectuales de la época. Este espacio comienza como una cena de ocasión en el restaurante “Chanta Cuatro”, entre el doctor Alberto Torres, el escultor Julio César Vergottini y el pintor Alfredo Pértile, con motivo de festejar los premios que los cuadros de este último obtienen en la Exposición de la Sociedad Rural del Chaco. En esta ocasión, Vergottini les propone reunirse periódicamente los jueves y ampliar el grupo (Pértile en Romagnoli, 1996: 491). Con las incorporaciones del poeta Gaspar L. Benavento y del también poeta y tallista Juan de Dios Mena, se completa el elenco fundador de la Peña. Eventualmente, participan el pintor Rafael Galíndez; el escritor, político socialista y fundador de la Universidad Popular de Resistencia, Juan Ramón Lestani; y el escultor y escritor Crisanto Domínguez, de quien nos ocupamos en este artículo.⁷ La Peña se funda principalmente como una iniciativa de amigos artistas, con un carácter informal dado por el espacio de las reuniones y la relativa arbitrariedad de sus asistentes, los cuales —más allá de esto— logran impulsar actividades culturales, presentaciones de cuadros y promoción de otros agrupamientos. Estas figuras son consideradas por Miranda (2009: 33) como la “Generación del 37”, trazando una analogía entre las necesidades de la Argentina de principios del siglo XIX y las del Chaco de fines de la década de 1930, y advirtiendo también cómo, para estos propios intelectuales (y para analistas posteriores como Miranda), la lectura de la historia chaqueña y los imaginarios de su destino se encuentran muy ligados a la interpretación del pasado nacional en clave liberal.

Con este antecedente, algunos integrantes de la “Peña de los Bagres” consideran necesario realizar un trabajo más sistemático e institucionalizado, que permita reunir y potenciar todo el ámbito cultural chaqueño. El 30 de agosto de 1938, en el subsuelo del Hotel Savoy, se realiza la asamblea fundacional del “Ateneo del Chaco” que, según Leoni (2008: 71), parece tomar como modelo a la agrupación “La Brasa” de Santiago del Estero. El núcleo directivo inicial del Ateneo da cuenta de la diversidad de intelectuales y artistas reunidos, así como también del apoyo de parte de las figuras más importantes de Resistencia, como el médico y mecenas Alberto Torres,⁸ primer presidente del Ateneo. En el primer acto público del Ateneo, el 15 de octubre de 1938, Alberto Torres, como orador central, expresa que

(...) el Ateneo del Chaco se presenta a ocupar un terreno baldío y se lanza a la búsqueda del *paisaje chaqueño*, dividido en dos grandes secciones: una de artes y otra de ciencias (...). Para que “Hacer Chaco” no sea la expresión de un acto fenicio o de una intención sin contenido, será indispensable que se busque la manera de sostener a los artistas y a los hombres de ciencia, los únicos que ensanchan el horizonte, le dan contenido, lo pueblan de héroes, de leyendas, de santos. (cfr. Miranda, 2009: 39; cursivas nuestras).

⁷ Según Domínguez (2009: 178), a esas reuniones en el “Chanta Cuatro”, llegó a asistir el mismo Gobernador Castells.

⁸ Torres dirige el Ateneo hasta 1941, siendo reemplazado por Pedro Olazábal (1941-1950).

La expresión “terreno baldío” da cuenta de la orfandad que los notables de la época perciben para definir el espacio cultural local. Las actividades del “Ateneo del Chaco” se desarrollan en el seno de una sociedad poco receptiva a este tipo de iniciativas, y de gobiernos territoriales que, con excepción del mandato de Castells, no sostienen ninguna política de apoyo a los artistas o espacios culturales.

Las figuras que integran la Comisión Directiva del “Ateneo del Chaco”, y en especial su presidente Alberto Torres, presentan las características del “notable” tal como lo define Martínez (2013: 16), por ser agentes que concentran de modo indiferenciado, e incluso en un nivel familiar más que individual, todas las especies de capital (intelectual, social, económico, político) y que, en virtud de esa inespecificidad, se encuentran habilitados para diversas actividades en la producción simbólica de la sociedad. Torres, nacido en Famaillá (Tucumán), se gradúa como médico en la Universidad Nacional de Córdoba, luego de lo cual se traslada a Resistencia. Posee un capital económico considerable, el prestigio de su formación médica y la fama de haber recorrido Europa, a lo cual es necesario agregar la reputación local emanada de su participación en la fundación de la “Sociedad Científica del Gran Chaco” en 1936. Con estos elementos, Torres se erige en la figura central de la “Sociedad Científica”, de la “Peña de los Bagres” y del “Ateneo del Chaco”. Junto a él, el resto de notables que integran la Comisión Directiva se propone difundir la alta cultura, a través del Ateneo, como forma de prestigiar la región, proyectando en el resto del país una imagen del Chaco diferente con respecto a la versión marcada por el vacío, el atraso y el peligro del “desierto verde”, así como también confrontar con la concepción del territorio como mera fuente de riqueza rápida, como una “moderna Fenicia” sin posibilidades de que allí se desarrolle ni la espiritualidad ni el gusto estético. Este propósito común de “Hacer Chaco” es el que permite reunir a personalidades chaqueñas con extranjeros y figuras llegadas de otras provincias, formadas en diversas profesiones y que presentan distintas orientaciones políticas las cuales confluyen en el proyecto cultural del Ateneo.

Uno de los problemas fundamentales que abordan los intelectuales y artistas nucleados en el Ateneo tiene que ver con la definición de la identidad chaqueña. Para estas figuras, el Territorio Nacional, recientemente incorporado a la Argentina, con una población indígena fuertemente diezmada, expulsada a los márgenes de la sociedad nacional, y con un crecimiento demográfico acelerado, producto de la inmigración europea e interna, necesita pautas de unidad cultural capaces de complementar los avances económicos producidos por la modernización capitalista.

Crisanto Domínguez

Crisanto Domínguez interviene en este movimiento de búsqueda cultural e identitaria, con sus prácticas tanto escultóricas como literarias, aunque las primeras son las que han sido estudiadas especialmente. Giordano (2000, 2004) lo incluye dentro del campo de quienes abogan por los “discursos reparacionistas”, que realizan una reivindicación del indígena chaqueño, entre las décadas de 1940 y 1970, y que tienen su expresión en el periodismo, el arte y la política oficial. Desde nuestro punto de vista, si bien comparte algunos tópicos con tales discursos, es necesario realizar un análisis más detallado, a fin de que la especificidad de su trabajo —parcialmente rupturista, en el marco de las producciones chaqueñas de la época— no se diluya en el campo de los discursos reparacionistas. Asimismo, mientras la plástica de Domínguez ha sido parcialmente reconocida, y sus obras se encuentran en lugares como el Museo Nacional de Bellas Artes y la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, su literatura ha tenido menor circulación,⁹ y ha sido objeto de muy

⁹ Los dos libros de Domínguez cuentan únicamente con su edición original, de la que desconocemos la tirada, y son reeditados conjuntamente recién en 2009, cuando la Librería de La Paz compila ambos escritos en un mismo volumen, como parte de la colección “Rescate”.

pocos trabajos críticos.¹⁰ En este sentido, una de nuestras hipótesis es que la inscripción de Domínguez dentro del campo “reparacionista” es más clara cuando se analiza su obra escultórica que cuando tenemos en cuenta su literatura, en donde parece haber un intento deliberado, de parte del autor, por considerar lo indígena como una fuerza —aunque fuera simbólica— que actúa en el presente, como fundamento de la identidad chaqueña y como “reserva moral de la humanidad” (Domínguez, 2009: 151). De esta manera, incluir su obra entre los discursos “reparacionistas” no debe impedirnos analizar detalladamente su producción literaria, para explorar los límites con los que se topan las reivindicaciones indigenistas en el Chaco de esos años, y analizar por qué las intervenciones que retoman lo indígena solo pueden ser leídas —o aceptadas—, por entonces, como iniciativas de reparación y reivindicación, quedando en segundo plano aquellas que buscan rediscutir toda la identidad chaqueña desde la base indígena.

Domínguez es un escultor y escritor chaqueño nacido en Las Palmas en 1911, hijo de madre qom y padre hachero paraguayo. Desde muy pequeño se familiariza con prácticas de modelado, probablemente imitando a su padre, quien realizaba figuras de ángeles para el cementerio del pueblo. Domínguez queda huérfano siendo niño, y al poco tiempo se une a un grupo de contrabandistas paraguayos, con quienes pasa dos años en la selva antes de volver con su familia. Este regreso coincide con las huelgas tanineras que se producen en el Ingenio Las Palmas en 1920 y 1921,¹¹ en las que mueren su tío Ramón y el dirigente obrero Francisco Coronel, episodios que marcan un temprano encuentro de Domínguez con la violencia y la injusticia contra trabajadores criollos e indígenas.

A los 13 años, Domínguez comienza a trabajar como hachero en Las Palmas, en donde continúa realizando esculturas en sus ratos libres. A esa edad conoce al escultor español Agustín Antón, radicado en Corrientes, con quien perfecciona sus habilidades de ornamentación (Domínguez, 2009: 153). En 1925, viaja a Buenos Aires, escondido en un barco mercante paraguayo, y se instala en la Boca. Allí conoce a Pablo Molinari, con quien estudia dibujo, y practica por primera vez el tallado en mármol y piedra. Al año siguiente, con tan solo 15 años, su trabajo *Cabeza de boxeador* obtiene el primer premio en el “Salón de Otoño de La Plata”, y el autor recibe el reconocimiento de la crítica especializada argentina. En 1927, la Municipalidad de Resistencia le adjudica una beca para continuar sus estudios en Buenos Aires, pero este dinero no será abonado a Domínguez hasta su retorno al Chaco en 1931. Entre esos años, el escultor permanece en la Capital, vive en la “Casa del Pueblo”, sede del Partido Socialista; trabaja en el periódico partidario *La Vanguardia*, y estudia con Quinquela Martín. En 1928, recibe el primer premio del “Salón de Estudiantes de la Mutualidad de Bellas Artes”, por su obra *La*

10 Nos referimos a Valesini (2007) y Aguirre (2024). Ambos trabajos consideran que la literatura de Domínguez asume el desafío de construir un nuevo imaginario sobre el Chaco, un universo simbólico propio, elaborado a partir de la condición de habitar la región que confronta con los discursos que, desde el siglo XIX, hablan de ella desde espacios exteriores a la misma, o desde un contacto circunstancial, como los viajeros, funcionarios o militares. En ese sentido, para estos trabajos, la literatura de Domínguez puede ser afiliada a obras de su época como *El Gran Chaco* de Raúl Larra, *Tierra extraña* de Roberto Vagni o *Esta tierra es mía* de José Pavlotsky, las tres de 1947, y reconocida como parte de los regionalismos literarios que emergen en distintas provincias argentinas en el siglo XX (Aguirre, 2024: 21).

11 Los hermanos Ricardo y Carlos Hardy, irlandeses, fundan en 1882 el Ingenio Las Palmas, en un territorio de más de 100.000 ha entregadas por el Estado nacional. Este ingenio se dedica tanto a la producción azucarera como a la industria forestal y la explotación del tanino. Las Palmas se instala en una zona en donde tradicionalmente han existido pequeños obrajes, y comienza a transformar la geografía del lugar, fundando un pueblo y atrayendo mano de obra para la industria. A su vez, culturalmente, pasa a ser una referencia central para el imaginario de un Chaco moderno y pujante, por ser el primer establecimiento industrial del país que cuenta con luz eléctrica y con un ferrocarril interno. En 1909, el ingenio se reestructura, convirtiéndose en la sociedad anónima “Las Palmas del Chaco Austral”. Como denuncia Alfredo Palacios en 1915 ante la Cámara de Diputados, en Las Palmas —al igual que en La Forestal y en otras compañías instaladas en el Gran Chaco— la estructura de la empresa controla el funcionamiento económico, jurídico y político del pueblo, lo cual le garantiza la explotación de la mano de obra en condiciones de extrema precariedad para los trabajadores. La empresa cuenta con su propia policía, además de la influencia que ejerce sobre las autoridades nacionales: comisarios, jueces de paz e inspectores de indios. Palacios menciona además que Las Palmas incumple la obligación de realizar el pago de los salarios en moneda nacional, efectuándolos en una moneda propia solo intercambiable en los almacenes de la compañía (Miranda, 1995: 161). En algunos casos, esta influencia se materializa de forma directa: por ejemplo, tal como señala Beck (2022: 161), en 1891 Carlos Hardy es nombrado Jefe Político del departamento de Solalinde. El Ingenio Las Palmas, igual que los ingenios azucareros salteños y tucumanos, recurre a contratistas o “mayordomos” para reclutar indígenas en época de zafra, aunque muchas veces esa función de regulación de la mano de obra indígena la lleva adelante el propio Estado a través de la gobernación, la Comisión Honoraria de Reducciones de Indígenas o las autoridades militares (Iñigo Carrera, 1984: 86).

voluntad, y comienza a exponer sus trabajos en los lugares más prestigiosos de la ciudad, como la Galería Witcomb.¹² En esta etapa, Domínguez se especializa en la escultura en yeso, piedra y madera (algarrobo, lapacho y quebracho colorado), al mismo tiempo que es reconocido por la crítica especializada como el primer escultor chaqueño.

En 1931, regresa a Resistencia, en donde el recién asumido presidente del Consejo Municipal, Enrique Lynch Arribálzaga, le abona el importe total de la beca que se le adeudaba. Con ese dinero y algo que juntan sus amigos, Domínguez intenta viajar a París, pero se baja en Montevideo, sin volver a abordar el barco.¹³

En 1950, trabaja como artista anatomista en la morgue de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, estudiando los cadáveres y esculpiendo las piezas anatómicas que se utilizan en las clases. En algún momento de esta época, se acerca al peronismo, realizando bustos de Perón y de Evita, por encargo del Estado nacional.¹⁴

En este mismo período, Domínguez publica dos libros: la novela autobiográfica *Rebelión en la selva* (1948) y *Tanino, memorias de un hachero* (1956). Sus últimos años transcurren signados por graves problemas de alcoholismo y alucinaciones, que lo obligan a sufrir varias internaciones en el neuropsiquiátrico de Colonia Oliva, provincia de Córdoba.¹⁵ Fallece en Resistencia en 1969.

El “Monumento al Indio”

En 1938, instalado en Resistencia, el artista realiza la escultura del “Monumento al Indio”, por encargo del Presidente del Consejo Municipal de la ciudad, el radical Marcelino Castelán. El monumento es ubicado a una cuadra de la Plaza 25 de Mayo, sobre la avenida 9 de Julio, la calle principal por la que se ingresaba a Resistencia en esa época. Se trata de la estatua de un indio de 3 m de altura, emplazada sobre un pedestal de cemento de 2 m.¹⁶ La escultura se levanta robusta y desafiante, con una lanza en cada mano, y exhibiendo unos genitales supuestamente desproporcionados, por su gran tamaño. Ante las críticas de las damas de la alta alcurnia chaqueña, el mismo municipio ordena la amputación de los genitales, y posteriormente retira el monumento,¹⁷ dejándolo abandonado en los pastizales del lote 200¹⁸ (el actual Parque 2 de Febrero, por entonces cementerio local), lindante también con un asentamiento de indígenas vilela y con el basurero de la ciudad (Miranda, 2009: 42-43).¹⁹ El mismo

12 La Galería Witcomb se funda en 1868. Comienza siendo el taller fotográfico personal de Alejandro Witcomb (Londres, 1835-Buenos Aires, 1905), uno de los primeros fotógrafos en retratar la ciudad de Buenos Aires en el siglo XIX. En 1896, el salón comienza a alojar exposiciones de arte, escultura y pintura (AA.VV., 2000).

13 Sobre este episodio, el mismo Domínguez afirma que las razones por las que no puede viajar son “líos de faldas” ocurridos en Montevideo, sin dar mayores detalles (2009: 82).

14 No hemos encontrado mayores detalles sobre esta etapa, ni sobre su relación con el peronismo. No hay ninguna mención a Perón, a Evita o al peronismo en ninguno de sus libros, más allá de la referencia a la realización de bustos de Perón y de Evita, en el documental *El Indio* (2023) de Cecilia Fiel.

15 Domínguez pasa por tres internaciones en Colonia Oliva, en 1964, 1965 y 1968. En su historia clínica se afirma que se autoflagela, y que “en forma constante exterioriza ideas delirantes, megalómanas, exageradas y absurdas. Dice ser muy famoso, escultor y pintor, muy rico, músico y gran amador” (Izaguirre, 2013).

16 La mayoría de las referencias al Monumento acuerdan en que estaba realizado en madera, mientras que otras versiones sostienen que se trató de una estructura recubierta de cemento. Esta característica deja de ser un mero detalle si se piensa en la posibilidad de encontrar o no rastros del monumento en la actualidad, en el caso de que se conserven. El psicoanalista y escritor chaqueño Jorge Castillo emprendió durante años la búsqueda de rastros del monumento, sin obtener resultados.

17 El traslado del monumento es autorizado por todos los concejales municipales, como consta en la Ordenanza incluida en las actas del Concejo Municipal del 31 de octubre de 1939 (folios 349-350). El Concejel socialista Alfredo Guerrero hace moción de que se sancione la Ordenanza con la modificación de que en vez de decir “en el lote 200”, se diga “en el Parque 2 de Febrero del Lote 200” (Castillo, 2011: 105).

18 Solo hemos encontrado una versión que identifica otro lugar para el entierro del Monumento, la de Marcelo Nieto, quien consigna que la escultura fue sepultada en el lote 42 en vez de en el 200. Fuente: <https://www.fundacionurunday.org/lae/capitulo-8-el-indigena-en-la-inspiracion-del-arte/>

19 Las últimas referencias al Monumento se diferencian apenas en algunos detalles, coincidiendo a grandes rasgos en la locación de los acontecimientos. Entre quienes sostienen que el monumento fue enterrado en el parque 2 de

Domínguez da más detalles del episodio en *Rebelión en la selva*, en donde comenta que, ante la castración de la estatua, sus amigos de la “Peña de los Bagres” realizan un acto de desagravio al monumento:

Una noche fueron en caravana, desde el “Chanta Cuatro” hasta la avenida 9 de Julio, a desagraviar e inaugurar mi monumento (...) Recorrieron las calles céntricas a las tres de la madrugada, con antorchas encendidas (...) Llegaron al lugar y se distribuyeron en torno del monumento. [Torres hizo uso de la palabra y] dijo que “El Indio” era la voz de la protesta de la selva, la rebelión de los desamparados de la maraña, que se hacían presentes allí, en esa figura magnífica, en el corazón de Resistencia, para demostrar que aún eran fuertes y ágiles para resistir los embates de la civilización, que los empujaba cada vez más adentro, más adentro... (...) Le dejaron diez velones encendidos alrededor del monumento. Al día siguiente, veinte hombres con guinches y cadenas retiraron la escultura, cumpliendo órdenes de las autoridades, el clero y las escandalizadas damas de la sociedad. (Domínguez, 2009: 185-186)

Es conveniente detenernos en este acontecimiento porque, si bien las principales interpretaciones del periodismo de la época coinciden en que lo que genera polémica son los genitales “desproporcionados” del indio, es posible una segunda interpretación. Apoyándonos en la intervención que realiza Alberto Torres en la marcha de protesta registrada por Domínguez en *Rebelión...*, tiene sentido considerar que lo que provoca una reacción virulenta en los sectores acomodados de la ciudad es la actitud general del indígena esculpido: altivo, gigantesco, guerrero, rebelde. Aunque desde el punto de vista del autor, este indio no se corresponde con los indígenas del presente, la sociedad chaqueña de la época no parece admitir esa imponente indígena, ni siquiera para el pasado remoto. Este rechazo también se encuentra motivado por sucesos recientes: el asalto indígena a Fortín Yunká (1919)²⁰ y las masacres de Napalpí (1924)²¹ y de El Zapallar (1933).²² En ese mismo sentido, la castración de la estatua es interpretada por los miembros de la “Peña de Los Bagres” como un caso de censura en el arte, pero cabe también pensar esta castración simbólica en relación con las castraciones reales registradas como parte de las torturas infringidas a los indígenas, víctimas de estas masacres.

Febrero encontramos dos versiones: una afirma que el entierro en ese lugar fue por decisión del municipio, mientras que otra plantea que quienes sepultan al indio son dos obreros gráficos, ya sea como broma o para evitar la destrucción total de la escultura (esta última versión es ofrecida por Miranda, 2009: 43). Otras versiones, en cambio, sostienen que el monumento es arrojado al río Negro, en la zona que pasa por el lote 200/Parque 2 de Febrero.

20 El 1919, se produce un sangriento ataque al Fortín Yunká, instalado en 1912 en la provincia de Formosa (Chaco Central), en el que son asesinados varios soldados, así como mujeres y niños. El episodio se conoce como “El último malón” y se responsabiliza del mismo a los indígenas del cacique Camasoikí o “Garcete”, líder de los indígenas pilagá de la zona de Salto Palmare, en Formosa. Los pilagá son violentamente reprimidos por las tropas del capitán Enrique G. Boy, registrando más de 120 asesinados. Garcete es capturado con vida, llevado a juicio y posteriormente liberado por falta de pruebas que lo vinculen con el asalto. En 1930, se encuentran pruebas que relacionan el asalto al fortín con los indígenas maká, un grupo conducido por el cacique Capote, que se estaba desplazando desde la zona argentina a la paraguayana, quienes podrían haber actuado conjuntamente con los pilagá. La importancia de este hecho no radica solo en que, para la población de Chaco y Formosa, pasa a la historia como el último acontecimiento en el cual grupos indígenas asaltan un fortín del ejército, sino en que, como veremos, Domínguez afirma haber convivido con los pilagá de Garcete en estos mismos años, aunque no hace ninguna mención a este hecho (Lapido y Spota, 1985: 8-10).

21 La Masacre de Napalpí ocurre el 19 de julio de 1924, durante el gobierno radical de Marcelo T. de Alvear. En esa ocasión son asesinados más de 700 indígenas qom y moqoit que se encuentran en huelga por las condiciones de explotación a las que son sometidos en la Reducción de Napalpí. Entre otros textos, ver Gordillo (2007) y Dávila (2015). Acerca de los testimonios de sobrevivientes, ver Chico (2016). Para un análisis detallado del plan de asimilación y aculturación con el que se crea Napalpí, y sobre el modo en que, en ese diseño original, ya se encuentran las condiciones de violencia y de sometimiento hacia las poblaciones indígenas, ver García (2023).

22 La Masacre de El Zapallar ocurre en septiembre de 1933. El Chaco enfrenta ese año una extrema sequía, que provoca una hambruna generalizada en la Reducción de Napalpí. Como respuesta, un grupo de más de 350 indígenas moqoit dirigidos por el cacique Durán—que había participado en la sublevación de Napalpí y sobrevivido a la masacre—realiza una peregrinación a El Zapallar, aproximadamente a 100 km de la reducción, para solicitar alimentos y trabajo. El 8 de septiembre y los días que siguen, los indígenas son reprimidos fuertemente por la policía chaqueña. Durán se retira y regresa a Napalpí, pero en la zona se produce una nueva congregación de indígenas, atraídos por la presencia del cacique y profeta Natochí, que llama a luchar contra los invasores que se han apoderado de las legítimas tierras de sus antepasados. Las tensiones se profundizan; los indígenas carnean ganado de los colonos, y estos se organizan para la represión, la cual despliegan apoyados por regimientos de la policía chaqueña. Entre ambos acontecimientos, las fuerzas represivas asesinan a más de 50 indígenas y detienen a una gran cantidad de sobrevivientes (Ubertalli, 1987: 81-86).

Asimismo, hay otro elemento común entre las matanzas de indígenas del pasado reciente chaqueño y el “Monumento al Indio”. Así como de este último no se sabe exactamente el lugar de su sepultura, permaneciendo desaparecidos sus restos, lo mismo ocurre con el cuerpo de Pedro Maidana, uno de los principales líderes del reclamo indígena en Napalpí. En este caso, los testimonios de policías, partícipes de la masacre, afirman haberlo encontrado muerto el mismo 19 de julio, con heridas de bala y arma blanca —lanza— no infligidas por ellos. Aseveran también haberlo sepultado en Napalpí en ese mismo momento. Sin embargo, el acta de defunción de Maidana, que se realiza recién el 2 de agosto en Quitilipi, sostiene que la muerte ocurre “a consecuencia de heridas recibidas en el choque entre [los indígenas] y la policía”, y finalmente los testigos firmantes, entre ellos un vecino de Quitilipi, afirman haber visto el cuerpo (Chico, 2016: 69-70).²³ Como vemos, en el caso de la sepultura de Maidana, ambas versiones son incompatibles con respecto a la causa de muerte y al lugar de la sepultura. No nos parece casual que algo similar ocurra con el símbolo de la rebeldía indígena contenido en el monumento de Domínguez. En ambas situaciones, además de la represión y la censura, encontramos la construcción posterior de una narrativa oficial que aglutina versiones confusas e impide el acceso a la memoria histórica.²⁴ En este caso, el Estado argentino sigue operando con la máxima pronunciada por Estanislao Zeballos en *Viaje al país de los araucanos*: “la barbarie está maldita y no quedarán en el desierto ni los despojos de sus muertos” (Zeballos, 1994 [1881]: 201), ampliando incluso su alcance a las representaciones simbólicas de esos muertos.

La discusión en torno a cuáles son los elementos que componen la identidad chaqueña se encuentra con un punto medular de difícil solución: la historia del Chaco está absolutamente ligada a la de los pueblos indígenas, pero quienes intentan recuperar la memoria del territorio no se identifican con estos sino, por el contrario, con las fuerzas criollas que los reprimen y desplazan como parte de las operaciones para integrar el territorio del Chaco a la Nación argentina. La violencia con la que se ha impuesto la sociedad nacional sobre esas culturas y su configuración actual como población marginal y explotada —pero también, en algunos casos, rebelde— impiden que los chaqueños aún hoy reconozcan allí algún aporte a su identidad. Una imagen de lo indígena como heroico, rebelde y combativo encuentra como límite para la sociedad criolla chaqueña los hechos recientes de rebeliones indígenas reprimidas en los cuales el discurso hegemónico se apoya en la presunta peligrosidad y salvajismo de esos actores, asociándolos así con lo delictivo más que con el heroísmo guerrero de las grandes civilizaciones americanas. Podríamos pensar que el “Monumento al Indio” cuestiona con su sola presencia a las clases dominantes chaqueñas, poniendo en duda su triunfo civilizatorio; estas no hacen las campañas de exterminio ni financian a la policía territorial para encontrarse, a la entrada a la ciudad, con una imagen que dignifica a los vencidos y que ejerce una suerte de custodia del espacio urbano. Mientras las rebeliones marcan los conflictos que se desprenden de la integración forzada de la población indígena, en una organización social y económica que los explota, la reacción elitista ante el monumento marca las limitaciones para la inclusión simbólica del indígena en el imaginario de la elite local.

También es necesario agregar que, en 1937, el escultor Julio César Vergottini —miembro de la Peña de los Bagres y del Ateneo del Chaco— realiza cuatro relieves que se instalan en el mástil central de la avenida 9 de Julio, mirando hacia la Plaza 25 de Mayo, tan solo a una cuadra del sitio que luego ocupará el monumento. Estos relieves

²³ Es especialmente contradictoria esa afirmación, por parte de un vecino de Quitilipi, cuando los policías partícipes de la represión sostienen haber sepultado a Maidana en Napalpí el mismo 19 de julio. ¿Dónde puede haber visto el cuerpo de Maidana ese vecino? ¿Está presente en Napalpí el día de los acontecimientos y en el momento en que los soldados encuentran el cuerpo? En el caso de que haya visto el cuerpo en Quitilipi, eso demostraría que la versión de los soldados es falsa, dejando abierta la pregunta sobre el lugar donde fue sepultado Maidana.

²⁴ En el caso de Napalpí, la versión oficial construye el relato de que no se trata de una represión sino de un enfrentamiento entre indígenas qom y moqoit, y presenta la primera versión de la muerte de Maidana de acuerdo con esa narración. En el caso del “Monumento al Indio”, también se intenta instalar la versión de que es retirado y desmantelado no por razones políticas, sino para ocultar negocios de corrupción de parte de la administración municipal.

representan la raza madre, la conquista del bosque, la ocupación de la tierra y la cosecha del algodón. Si bien el primero de ellos incluye figuras de indígenas armados con lanzas y en actitud desafiante, cabe resaltar que su tamaño es mucho menor que el del monumento, que sus genitales se encuentran cubiertos y que se insertan dentro de una narrativa lineal y progresiva de la historia chaqueña, en la cual esa etapa ha quedado definitivamente superada, dando lugar a la prosperidad económica del presente. En esta narrativa, el indígena robusto puede ser estetizado sin que esto sea leído por la sociedad como una reivindicación de las rebeliones indígenas del presente. Se trata de algo parecido a lo que advierte De Certeau (1999: 68-70) en “La belleza del muerto”, aludiendo a los comienzos de los estudios sobre la cultura popular, desde perspectivas que combinan producción de conocimiento y ejercicio de represión. Aquí, el indígena chaqueño no puede existir como “mito de origen” ni como elemento cultural regional si no se lo elimina como actor político en el presente, lo cual también implica representarlo en imágenes que supriman sus vínculos con la violencia actual y con el erotismo. Tanto el relieve realizado por Vergottini como el posterior tratamiento artístico de motivos indígenas en la escultura y en la pintura, así como también el impulso dado a la cerámica toba,²⁵ permiten que, poco a poco, algo de lo indígena sea integrado a la identidad chaqueña, como una marca pintoresca de color local; pero una modulación como la que propone el “Monumento al Indio” todavía es resistida por una sociedad que encuentra sus referencias en el cosmopolitismo o en el tradicionalismo gauchesco.²⁶ Por otra parte, tal como advierte Fiel (2020: 260), Domínguez parece recibir el mensaje aleccionador de la experiencia del monumento, ya que sus siguientes esculturas de desnudos masculinos, como *Hachero* y *Pialador*, presentan los genitales cubiertos, o bien directamente “castrados”.



Figura 1. Crisanto Domínguez, *El indio* (1939). Fotografía tomada de Fiel (2020).²⁷

²⁵ En esta ocasión, reproducimos el nombre colonial “toba” para el pueblo qom, debido a que el impulso de la cerámica de estos grupos indígenas en el Chaco se realiza bajo esa categoría, la cual a su vez da cuenta de cómo este “rescate” de una práctica cultural se efectúa desde una posición paternalista que, de alguna manera, busca incorporarla como un elemento exótico característico de la región, al estilo del pintoresquismo con el que se rescatan productos indígenas en otras zonas del país, como en el caso del NOA.

²⁶ La asociación local de la identidad gauchesca con lo chaqueño tiene, como su principal exponente en estos años, al poeta, pintor y tallista Juan de Dios Mena.

²⁷ Con respecto a esta foto, la única que se conserva del monumento, Fiel (2020: 261) ha llamado la atención sobre el hecho de que no se observa una desproporción exagerada de los genitales, como sí en cambio del cuello y la cabeza. Para la autora, estamos ante un caso de alteridad erótica, frente al cual se impone la violencia simbólica, sobre el cuerpo que representa al Otro oprimido.

La literatura de Crisanto Domínguez

Rebelión en la selva, el primer libro de Crisanto Domínguez, es un relato novelado de la propia vida del escultor chaqueño. La narración se organiza cronológicamente, focalizando los constantes desplazamientos geográficos del autor y manteniendo, como núcleo de la narración, el desarrollo de su vocación artística a través de las distintas vivencias. Los breves capítulos, organizados de forma cronológica pero sin precisiones exactas de fechas, presentan dos momentos de quiebre en la vida de Domínguez: la huida a Buenos Aires, como adolescente, para participar de un concurso de esculturas y, un tiempo después de regresar al Chaco, su decisión de ir a vivir a la selva con los indígenas pilagá del cacique Garcete.²⁸

Domínguez narra una vida nómada, que comienza con la muerte de su padre, cuando él todavía es un niño, y con la decisión de escapar de su pueblo junto a un grupo de contrabandistas paraguayos. Luego de este punto de partida, los escenarios y personajes se suceden con rapidez; Domínguez trabaja como peón de estancia, como hachero y como cosechero de algodón. El autor se detiene apenas en cada uno de estos momentos, para relatar situaciones vividas, presentar personajes, denunciar la explotación de los trabajadores chaqueños y, sobre todo, explicitar la continuidad de su práctica escultórica. El núcleo de la narración de esta obra es la vocación artística del narrador,²⁹ en desarrollo a medida que transcurre su autobiografía, desde las primeras esculturas que realiza espontáneamente en su infancia, hasta las estadías en Corrientes, en Buenos Aires, en los obrajes y con los indígenas, como instancias sucesivas que moldean su carácter y le permiten desarrollar un estilo personal. En esa itinerancia, a cada paso deja obras en los lugares por donde transita, incluso en sitios impenetrables, dando cuenta de una vocación estética que no se atiene a las reglas institucionales del arte burgués. Por ejemplo, cuando relata su escapatoria del obraje, horrorizado ante la explotación y la violencia ejercidas contra los trabajadores, menciona que, en plena selva, “quedaron mis esculturas de caabi-yara, pombero, porá y demás duendes de la selva, talladas a hachazos en algarrobos, quebrachos, urunday y carandá las que, según más tarde me contaron, divertieron por largo tiempo a los trabajadores del monte” (2009: 67).

La búsqueda de motivos artísticos, que lo lleva a vivir con los indígenas, también le permite conocer, de primera mano, la vida de otras poblaciones marginadas, sometidas o desplazadas. El autor recuerda que, en una ocasión, solicita “pasar un tiempo” en una cárcel santafesina, para conocer la situación de los presos,³⁰ conversar con ellos y realizar esculturas. Con igual sentido se refiere a sus años en el “Barrio de las Puñaladas” (rebautizado por él mismo como “Corte de la Miseria”), un área muy pobre en las afueras de Resistencia, o recuerda su viaje a Paraguay durante la Guerra del Chaco (1932-1935), en donde visita campos de concentración de soldados bolivianos.

Rebelión... también presenta la lucha interna entre los deseos artísticos de Domínguez y sus dificultades para dedicarse plenamente a la escultura, dados los problemas económicos, la censura oficial³¹ y el desinterés del público porteño. Sobre el final de la obra,

28 Domínguez utiliza ambos nombres (tanto el indígena como el cristiano) para referirse a este cacique. En las citas textuales mantendremos el nombre que usa el narrador, y en nuestras referencias remitiremos al término “Garcete”, por ser aquel con el que ha adquirido notoriedad esta figura.

29 Desconocemos si en la obra original se introducen fotografías de las esculturas. En la edición de 2009 de la Librería de La Paz sí se incorporan imágenes de las obras de Domínguez conservadas en museos, pero sin seguir el orden del relato ni relacionarlas con el desarrollo del texto.

30 El autor no consigna el tiempo exacto que pasa en la cárcel de Las Flores, pero por intermedio de Miranda (2009: 19) sabemos que esto ocurre en 1932.

31 Domínguez relata una situación ocurrida en 1945, cuando resulta descalificado en un concurso organizado por el “Salón Nacional de Bellas Artes”, para el cual presenta un busto de Franklin D. Roosevelt. El autor comienza una disputa legal, denunciando al jurado por “nazifascista”; decide retirar su obra del Salón y exponerla en la Casa del Pueblo, y luego en la Casa Radical. Domínguez analiza esta polémica como parte de una disputa entre fascismo y antifascismo en el campo artístico argentino (2009: 207).

Domínguez presenta sus reflexiones sobre el arte americano, a las que dedicaremos un apartado especial.

Pese a que *Rebelión...* narra fundamentalmente las dificultades y los conflictos en la vida del artista, muchos de los cuales lo alejan de la posibilidad de consagrarse, el tono del relato no es nostálgico. Excepto algunos momentos puntuales, en los que extraña su estadía con los indígenas, Domínguez reafirma sus decisiones, y cuando narra sus principales conflictos, las injusticias y dificultades que sufre, los valora en la medida en que ayudan a forjar su carácter, y porque le permiten reafirmar una trayectoria fiel a su identidad. Su autofiguración apunta a cierta heroización ya que, a pesar de las dificultades y de las tentaciones del poder, se mantiene fiel a sus convicciones artísticas y a su identidad como indígena, como chaqueño y como americano.

Su segundo libro, *Tanino...*, narra la lucha de los obreros tanineros, a partir del recuerdo de los dos hijos de Francisco Coronel, uno de los principales dirigentes sindicales de las luchas de 1920 y 1921.³² Estas grandes huelgas, que en *Rebelión...* solo aparecen mencionadas brevemente como parte del contexto de la adolescencia del autor, constituyen el tema central de su segunda novela. En *Tanino...*, los que reconstruyen la historia de Francisco Coronel son sus dos hijos, Pedro y Crisos, que se reencuentran casualmente en el boliche del catalán Don Pepe.

La novela presenta un ritmo fragmentario; está estructurada en capítulos muy breves que no siempre siguen un orden cronológico, sino que más bien responden a la asociación libre de temas que realizan los hijos de Coronel, y a las conversaciones que provocan los recortes periodísticos que van utilizando para reconstruir la historia.³³ Asimismo, algunos visitantes pasan por el boliche y se suman a la conversación, haciendo menciones que aceleran el ritmo de la narración o que despiertan recuerdos que los hijos tenían olvidados, dando a la novela la forma de un rompecabezas. Crisos y Pedro, por su parte, están completamente ausentes en los hechos que narran. Aunque se supone que su conocimiento de algunas situaciones proviene de haberlas vivido, ellos en tanto niños o adolescentes no intervienen en los debates que relatan, ni en las confrontaciones; son narradores externos a los hechos, testigos de la historia. Asimismo, pareciera que la memoria de su padre y de estas luchas es algo que los hijos

32 En 1919, trabajadores del Ingenio Las Palmas fundan la “Federación Obrera de Oficios Varios”, adherida a la FORA IX Congreso, y en agosto de ese año comienzan las huelgas que reclaman la reducción de la jornada laboral, que en esa época abarca entre 12 y 14 horas. Para diciembre de 1919, los huelguistas conquistan un acuerdo, en donde se establece la jornada de 8 horas para casi todas las actividades, el pago de horas extras y el reconocimiento de la organización sindical. Al año siguiente, ante el incumplimiento del acuerdo por parte de la patronal, se reanudan las huelgas. El 19 de julio de 1920, el diario de Buenos Aires *La Razón* informa que la FORA dirige una nota al Ministerio del Interior, exponiendo la situación de los obreros de Las Palmas, y denunciando que los directores de los obrajes arman al personal que no adhiere a la huelga, para producir choques con los obreros. Al día siguiente, el diario *La Prensa* reproduce un comunicado de la patronal, pidiendo garantías al Ministerio del Interior, ya que considera que la huelga “atenta contra la libertad de trabajo”. La empresa cuenta con el apoyo del gobernador del Territorio, Enrique Cáceres, quien moviliza brigadas de la Liga Patriótica Argentina, para intervenir en la represión. Al mismo tiempo, la embajada británica exige garantías para la empresa, los capitales y las vidas de sus ciudadanos, ante lo cual el Ministro del Interior solicita al Ministro de Guerra la sofocación inmediata de la huelga (Miranda, 1955: 163-165). Según el diario *El Heraldo del Chaco*, en ese momento hay más de 2.000 huelguistas en Las Palmas, 500 de ellos armados, que ya han participado de choques con peones fieles al establecimiento y gendarmes. El 10 de agosto, el Ministerio de Guerra decide movilizar el regimiento 9º de Infantería. Los enfrentamientos entre los huelguistas y unos 1.000 hombres armados que logra reunir la empresa —entre los que se encuentran policías, gendarmes, guardias blancas e indígenas— se producen el día anterior a la llegada del ejército. No se puede precisar el número exacto de obreros asesinados en ese primer encuentro, del cual las mujeres solo logran rescatar el cuerpo del dirigente Francisco Coronel. En los días posteriores, el regimiento 9º junto con el regimiento 12º de Infantería de línea —en el que se encuentra el joven teniente Juan Perón— reprimen duramente a los huelguistas de Las Palmas, y continúan la represión en los pueblos y obrajes de La Forestal, en el chaco santafesino, con un saldo aproximado de 600 huelguistas asesinados (Walsh, 1995: 192). Domínguez dice que los enfrentamientos de Las Palmas se producen en “Zanja Soró”, una trinchera natural que toman los huelguistas (2009: 37-38), lo cual demuestra que la masacre es desencadenada por el ataque de las fuerzas al servicio de la empresa contra los trabajadores, desmintiendo la versión oficial que sostiene que la confrontación es resultado de un ataque de estos a la fábrica.

33 Estas notas periodísticas son conservadas por el catalán Don Pepe, quien las pone a disposición de los hijos de Francisco Coronel, cuando llegan al boliche. Nunca se menciona el periódico del que son tomadas y ninguna lleva fecha. Sin embargo, se consigna al autor de las notas, nombrado como “Cambai”, y que firma como “El corresponsal viajero”. Asimismo, algunos artículos se presentan como parte de una sección del periódico, titulada “Pinceladas chaqueñas”.

tienen “dormido” dentro de sí, ya que solo pueden recordar a partir de la lectura de las notas periodísticas.

Tanino... es, en muchos pasajes, una reescritura de *Rebelión...*³⁴ que rompe con la unidad cronológica dada en el primer texto por la biografía de Domínguez, y que aquí responde a lo fragmentario de las notas periodísticas.

De una novela a la otra se observa un cambio en el trabajo estilístico: si en *Rebelión...* la autobiografía se despliega ordenadamente, en *Tanino...* lo autobiográfico se desdibuja, y las experiencias individuales se presentan sin anclaje concreto en el tiempo y en el espacio, como parte de la memoria “impersonal” de los trabajadores chaqueños. El autor, salvo unas pocas excepciones, no consigna con precisión las situaciones de explotación, fechas, dirigentes obreros o nombres propios de quienes sufren las injusticias. Todas estas particularidades parecen ser en *Tanino...* ocasiones para expresar verdades más atemporales y más colectivas sobre la explotación, la lucha, la violencia por parte de los patrones, y la resistencia de los criollos e indígenas, especialmente en la reconstrucción literaria de los obrajes, en donde estos contrastes adquieren mayor crudeza. Incluso, es posible pensar que el obraje opera en esta ficción como sinécdoque de toda el área chaqueña, e inclusive de la nación en su conjunto.

La narración avanza muy lentamente; una anécdota personal de los hijos de Coronel se anuda con un informe sobre las condiciones de vida de los obreros, o sobre la cotidianidad en las fábricas de otras regiones del país, desplazándose luego a comentar algunos sucesos nacionales e internacionales que abarcan un extenso período de tiempo, desde las huelgas patagónicas de 1921 hasta la Guerra Civil en España. Esta monotonía empieza a romperse con la llegada al boliche de un personaje, Polí, apodado “el misionero”, que ha participado de las huelgas de 1920. El misionero cuenta cómo fue su vinculación con los huelguistas a partir de su llegada a una reunión del sindicato —con el mismo estilo seco con que se narra su aparición en el boliche—, en donde bastó con cifrar su procedencia, “los yerbales de Misiones”, para fijar su identidad y que le permitieran participar de las deliberaciones. El misionero revela posteriormente una conexión ancestral con los pueblos indígenas, y especialmente con una entidad mitológica, los *pitá yovai*, una especie de indígenas fantasmales que viven en la selva, y que intervienen en el enfrentamiento armado que se narra al final de *Tanino...*, entre huelguistas de la Federación Obrera y los guardias blancos al servicio de la Compañía de Puerto del Infierno. A pesar de que la patronal cuenta con el apoyo de policías y del ejército, los *pitá yovai* terminan definiendo la batalla en favor de los obreros, gracias a su capacidad de ser inmunes a las balas.³⁵

Entre las cosmovisiones indígenas y la lucha de clases

Tanto *Rebelión...* como *Tanino...* remiten a acontecimientos históricos que marcan el desarrollo de las relaciones interétnicas y la lucha de clases en el Chaco.³⁶ La utilización de referencias históricas es un recurso con el que Domínguez le da verosimilitud a la narración, moviéndose entre acontecimientos ficcionales y narración histórica. En su

34 Para rastrear la reescritura de algunos párrafos completos de *Rebelión...* en *Tanino...*, ver Arqué (2014).

35 Como reconstruye Gordillo (2007: 152), una característica común de los movimientos mesiánicos y milenaristas que se suceden en el Chaco, en la primera mitad del siglo XX, es la promesa de los chamanes a sus seguidores de que las balas de los blancos no pueden hacerles daño. Esta idea se encuentra en *Tanino...*, en el episodio de la batalla, en donde el cacique Ikis no resulta herido porque “usaba un acorazamiento hecho de vegetales, que igualaba su cuero, con los árboles, con los pájaros, con toos los bichos y con la mismita tierra” (Domínguez, 2009: 421).

36 En *Rebelión...* se mencionan los vínculos del cacique Camasoiki/Garcete con el explorador José Fernández Cancio, quien encuentra los restos del fotógrafo italiano Guido Boggiani, asesinado por indígenas paraguayos (2009: 119), o el asesinato, por parte de los pilagá, del explorador Enrique Ibarreta (2009: 120), ocurrido en 1898. Asimismo, en *Tanino...* la lucha de los trabajadores contra la opresión se da en simultáneo con noticias nacionales sobre las huelgas de la Semana Trágica en 1919 (2009: 321), o sobre la Revolución Rusa, acercadas por Iván Kolup, un inmigrante oriundo de Kiev (2009: 326).

literatura, las luchas sociales que han sido derrotadas en el Chaco —como la gran huelga de Las Palmas— encuentran un final alternativo que lleva a la redención de los sujetos oprimidos, tal como expresa el sueño premonitorio con el que finaliza *Rebelión...*, o la victoria obrero-indígena en la confrontación final de *Tanino...* Los diversos escenarios en los que transcurren las obras del autor —pueblos, obrajes, tolderías y boliches— se conforman como espacios en donde coexisten diferentes identidades provinciales, étnicas y —en menor medida— de género. De esta forma, tanto en los obrajes como en las barriadas humildes de las afueras de Resistencia, los diversos actores se ordenan en función del eje opresores/oprimidos, colocando en un segundo lugar —pero sin que desaparezcan— las tensiones entre blancos e indígenas, entre distintas provincias o entre diferentes pueblos indígenas. En algunos episodios, el ordenamiento en función de las clases sociales pasa a un segundo plano, dejando su lugar a otro tipo de polaridades. Esto ocurre por ejemplo en *Rebelión...*, cuando el autor narra el período en que vive con los indígenas pilagá, en donde la contradicción esencial que organiza el relato se centra en la tensión entre vida natural, indígenas y selva, por un lado, y modernidad, blancos y ciudad, por otro. Esta tensión, junto con la primera, se encuentran en los dos libros del autor, e incluso pueden considerarse características de su producción escultórica. En estas obras no encontramos una resolución sintetizadora, ya que los opuestos no son suprimidos y reducidos a una nueva totalidad que los contenga, sino que permanecen, en todo caso, reordenados o rearticulados temporalmente, como cuando confrontan trabajadores y patronos en las huelgas que se narran en *Tanino...*, en donde los indígenas y los criollos están en los dos bandos en pugna. Es interesante que Domínguez no niegue la condición indígena ni obrera de aquellos que se encuentran en el bando de la patronal, sino que se limita a considerar que, en el momento de la confrontación, es el eje de la lucha el que ordena los bandos, sin que estos pierdan por ello su heterogeneidad. Asimismo, con su práctica escultórica —y quizá también con su literatura—, Domínguez busca habitar ambos mundos —el ancestral/indígena y el urbano/moderno—, aunque esto implique la fragmentación de su propio “yo”.

Por momentos, la incorporación de elementos místicos o sobrenaturales pone en evidencia cómo el narrador busca articular una concepción moderna sobre la lucha de clases, con las cosmovisiones indígenas del Gran Chaco y de Paraguay. En el caso de *Tanino...*, esto puede observarse claramente al menos en dos momentos de la obra. En la mencionada aparición de Polí, “el misionero”, que interrumpe la monotonía de la narración de los hijos de Coronel, para aportar un contacto directo y personal con los hechos, ya que el personaje agrega detalles sobre su propia historia antes de las huelgas tanineras. La narración se hace más densa, y el centro del relato sobre las huelgas de 1920 se desplaza hacia un pasado indeterminado en la vida de Polí, cuando presencia el incendio de una plantación de yerba mate, ocasionado por un ser sobrenatural, el Carai Muñai,³⁷ con quien conversa sobre el origen y el destino de los hombres del Chaco. Carai Muñai le explica al misionero que el incendio lo han provocado los *pitá yovay*, “que siempre se vengan de lo blanco, que son los que le quitaron too y lo mataron a too lo indio que encontraron. Entonce le queman lo árbol y le hace mil cosa” (2009: 353). Luego Carai Muñai lo golpea a Polí en la cabeza, y le dice “con eto te lleno la cabeza de bichito de luz y gusano de ura para que viva despierto y pueda contar lo que oite”, hasta que convulsiona y muere, prendido al árbol del Caá.³⁸ De esta manera se introduce en *Tanino...* el mito de los *pitá yovay*, los espíritus vengativos de los indígenas asesinados. Como dijimos, estas figuras fantasmales reaparecen al final del texto, para resolver los sangrientos combates entre el sindicato y la empresa, que están estancados desde hace meses. Los *pitá yovay*, al mando del cacique Ikis,³⁹ matan al gerente de la “Compañía de

37 Entidad sobrenatural que en el relato es presentada como “hijo de Añá (diablo)”. El término “Carai” equivale, en idioma guaraní, a “Señor” y es utilizado para hacer referencia al diablo cuando toma figura humana. No hemos encontrado referencias al “Carai Muñai” en la mitología guaraní, como tampoco a los *pitá yovay* que se mencionan a continuación.

38 Palabra guaraní con la que se nombra el árbol de la yerba mate, que también significa “planta” en general y “selva”.

39 No hemos encontrado ningún cacique histórico con ese nombre en el Chaco; sin embargo, el personaje puede estar construido a partir del padre de Camasoi, el cacique Isquis.

Puerto del Infierno”, Mister Yung, anunciando un nuevo tiempo para los trabajadores, e introduciendo una dura crítica contra la técnica occidental. Dice Ikis:

Vos estar contento con tu bomba y cohete... Too reventar en tu mano, hombre loco. Vos ser mal vecino, en toa parte, en tierra ajena. ¡Cuervo! (...). Mucha luna y mucho sol pasar vo saqueando gente, matando gente, patrón viejo, patrón viejo. Ahora ser tiempo de hombre de quebracho y tabaco negro, yopará, trabajador. (2009: 422)

El mismo autor se encarga de dejar en claro el carácter mítico de esta aparición, al afirmar que

(...) como por trabajo de brujería los pitá yovay desaparecieron en la oscuridad. Al aclarar, las gentes se toparon miles de pisadas en confusión, como si fuera de tropilla de potros salvajotes desbandaos hacia toos los vientos. (2009: 422)

El desdoblamiento del narrador, entre el yo carnal y el yo artista

Tanto en el final de *Tanino...* como en *Rebelión...*, hay elementos que dan cuenta del profundo rechazo de la ciudad y de la Modernidad, lo cual entra en conflicto con la convicción de Domínguez de que la ciudad es el único lugar en donde el talento del artista puede ser reconocido.

Como dijimos, Domínguez escapa a Buenos Aires durante su adolescencia; allí expone algunas de sus esculturas y trabaja como dibujante para la Municipalidad y para el periódico socialista *La Vanguardia*. Este viaje es iniciático, como primera experiencia ante el mundo del arte en una gran ciudad, con sus galerías, exposiciones, jurados, concursos, necesidades económicas de traslados, becas y asistencia. Hasta ese entonces, la escultura de Domínguez no tiene un desarrollo sistemático, ni se basa en encargos para resolver necesidades económicas; es más bien parte de un juego, de una experiencia de libertad alejada del mercado y de los circuitos de reconocimiento artístico como los salones, los museos y las exposiciones. Por entonces, el autor talla maderas en sus ratos libres, alternando con sus trabajos, y puede abandonar las obras en el bosque “para diversión de los obreros”, o regalárselas a sus compañeros de aventuras. Al llegar a la capital, se encuentra con las dificultades propias de ser un artista regional desconocido, frente a un mercado del arte ya consolidado. Pobre, sin mecenas ni escuelas artísticas que lo avalen, no consigue estabilidad ni siquiera cuando la crítica elogia sus presentaciones durante unos pocos días, antes de ser rápidamente olvidado. Los trabajos que consigue están mal pagos; implican una carga muy pesada, y son percibidos por él mismo como una amenaza para sus proyectos de creación artística. Agobiado, renuncia y se muestra ansioso por volver al Chaco. Sin poder identificar claramente las razones de este sentimiento, reflexiona: “No sé si realmente añoraba mis pagos o si comenzaba a intuir el egoísmo y la mezquindad de las grandes ciudades” (2009: 80).

El tópico de la idealización del “interior” y de las culturas indígenas, por contraste con respecto a las grandes urbes, cobra especial relevancia en *Rebelión...*, cuando relata el momento en que decide ir a vivir entre los indígenas pilagá. El narrador afirma que, “conviviendo con los nativos, fue como comprendí la riqueza de los caracteres de su vida social. Allí nació mi anhelo por comprender el pasado y el presente de los nativos de nuestro continente” (2009: 117).

En esta experiencia con los indígenas, el autor relata su contacto con la naturaleza, con los animales del bosque y con los insectos, las dificultades del clima y su romance con Onagay, la hija del cacique Garcete. Un día, en medio de una cacería junto a los indios, recibe una revelación:

Un fresco olor a pasto y tierra se levantaba a nuestros pasos. Onagay hinchaba sus pechos oliendo todo; a veces se revolcaba entre los espartillares del camino, y otros corría por los descampados. Yo la seguía en sus movimientos con mis ojos que no se cansaban de mirarla y admirarla... Pensando a la vez en la dicha que la naturaleza me brindaba entre esa gente, lejos del bullicio de las huecas ciudades, soñé no abandonarlos nunca... Sintiendo latir la vida sin los vanos artificios y prejuicios de los civilizados, comprendí que la felicidad estaba allí, como en cualquier rincón de la tierra, donde podríamos sentirnos plenos de nosotros mismos. (2009: 126)

Rebelión... presenta la lucha interna que vive el protagonista, entre su atracción por la vida libre con los indígenas, y su voluntad de entregarse al arte, para lo cual considera imprescindible la vida urbana. Esta lucha queda plasmada en la escena en donde el narrador relata su desencuentro con Onagay. Es un suceso casi mítico u onírico, que ocurre durante el tiempo en el que vive con los pilagá: una tarde, la joven se aleja por el bosque, y el narrador la sigue, en un estado similar a la fiebre o la embriaguez, hasta que no puede seguir corriendo, por las heridas que le causan las plantas y los insectos. Posteriormente, vaga alucinando por los bosques hasta encontrar agua, con la que logra bajar la fiebre. Recobrada cierta calma, se produce un diálogo entre sus “dos yo”, el “interior” (al que también designa como “primitivo y carnal”) y su “yo artista”. El primero quiere buscar a Onagay; lo compele a luchar “por lo que es mío, lo nuestro”; pero el segundo se resiste: “nosotros debemos aspirar a más, ambicionar más, proyectarnos hacia la inmortalidad... ¿comprendes?”. El yo artista finalmente cede, y continúa buscando a Onagay hasta que llega a una pradera, en donde ocurre una aparición: “El *caá-bo-tory* misterioso se me hizo ver en un manojo tupido escondido entre los espartillares. Cuentan las leyendas que solo se hace ver con las almas puras y las almas en pena de los ahijados de la mala suerte” (2009: 139). Su yo “primitivo y carnal” lo empuja a continuar la búsqueda de Onagay y, en ese camino, llega hasta un claro en donde el mismo bosque, con sus sonidos, lo deslumbra “como ante un teatro”, y luego “un estridente chirrido, como clarinada de alerta” silencia a las aves y corta su diálogo interior (2009: 140). Esta contradicción no se resuelve, sino que el mismo bosque, con sus misterios, diluye el conflicto, y permite que el protagonista continúe narrando su historia. Ninguno de los dos yo pareciera vencer aunque, más allá de la ficción, la experiencia biográfica de Domínguez, instalado en los suburbios pobres de Resistencia, permite hipotetizar que el “yo artista” tiene un lugar prioritario desde entonces, mientras que lo indígena se abandona como experiencia, para convertirse en un motivo privilegiado de sus composiciones artísticas.

La concepción artística de Domínguez se manifiesta lateralmente, a modo de breves reflexiones, en algunos capítulos de *Rebelión...*, y sobre todo en uno de los capítulos finales (ver “Reflexiones sobre el arte”, 2009: 153), en donde ofrece su definición del arte americano:

Sostuve siempre que penetrar hondo en las raíces de la autoctonía debe ser la base para la obra trascendente del artista americano, como lo fue para todos los creadores de las grandes civilizaciones. Vivir y sentir las costumbres del ambiente, sus cielos, sus bosques, sus ríos, su fauna y su tierra tiene que ser, y es, la fuente de inspiración del artista que se forma, así, en el clima ambiental propio, no en otras latitudes y con sentimientos foráneos. El folclore es el fiel reflejo del alma de los pueblos. Ha sido y sigue siendo el punto de partida de todos los grandes constructores, que afinando el sentido de la estética corporizaron, y corporizan, sus obras de arte. (2009: 156)

El contacto con el ambiente y el folclore debe ser el punto de partida para el artista americano; es la condición de posibilidad de que su arte alcance la trascendencia. Sin embargo, ese reconocimiento —que parece requerir un acercamiento a las “fuentes”

como el que realiza Domínguez conviviendo con los pilagá— requiere posteriormente de una “vuelta” a la ciudad —identificada por el autor como territorio de egoísmo y mezquindad— en tanto único ámbito en el cual un artista puede ser consagrado. Pese a esta dificultad prácticamente insalvable, el autor considera que su propia vida está ligada al arte y, específicamente, a una manera de trabajar que escapa a las academias y a la formación sistemática. Así, convirtiendo sus desventajas en una marca de prestigio, por la libertad que supuestamente le otorga el *amateurismo* y la asistematicidad, en los últimos capítulos de *Rebelión...*, el narrador dice que jamás pudo seguir un curso completo de bellas artes, y que “las alternativas de mi agitada vida impidieron que cayera en escuelas o tendencias artísticas determinadas, de las cuales, después, es difícil liberarse. Y si fui ‘yo’ en mi vida, fui también ‘yo’ en mis esculturas” (2009: 154). Como dijimos, a fines de la década de 1920, Domínguez tiene la posibilidad de viajar a París, pero por razones poco precisas decide quedarse en Montevideo y no abordar el barco. Sin embargo, el autor valora positivamente este viaje frustrado (o este arrepentimiento): “Hoy no lo lamento. Quién sabe si otros climas y costumbres no hubieran borrado un poco de la fuerza de mi modalidad y de mi carácter, lo que me permite darle un sello a mis obras, frutos exclusivos de mis emociones primarias” (2009: 82).

En lugar de viajar a París, en esta etapa de su vida Domínguez refuerza su toma de partido en favor de la marginalidad económica, social y cultural, cuando incursiona en un acercamiento hacia los invisibles, los reprimidos o los despreciados: de los indígenas a las prostitutas, los enfermos, los locos y los mendigos. Como dijimos, en sintonía con la vivencia con los pilagá, posteriormente pasa “una temporada” en la cárcel de Las Flores, así como también en el “barrio de Las Puñaladas”, un suburbio de Resistencia.

Si de los indígenas rescata su pasado glorioso y sus costumbres de comunión con la naturaleza, de su experiencia en la prisión concluye que esta es una institución esencialmente injusta que solo persigue a los “delincuentes desamparados”, mientras que los “delincuentes mayores gozan de plena libertad”. Asimismo, su opinión se contrapone a las teorías que explican el crimen en base a motivos raciales o biológicos, y afirma que “según mi experiencia y observaciones, sólo la miseria y el ambiente son los causales de semejante mal. Y de todos los males” (2009: 87).

En uno de los últimos capítulos de *Rebelión...*, el narrador reflexiona sobre las grandes civilizaciones indígenas de América y sobre la relación de estas con los nativos del Chaco. Domínguez valora la arquitectura precolombina, la pintura y la astronomía aztecas, y los sistemas de riego, las carreteras y la escritura con quipus de los incas, entre otros elementos:

Es menester que comprendamos de una vez por todas y reconozcamos que en América hubo antes del *Descubrimiento*, civilizaciones tan ricas, material y artísticamente como la egipcia y la griega, por la grandiosidad, solidez, originalidad de sus obras y por la humanidad de sus sentimientos. (2009: 150, cursivas en el original)

Retomando tópicos comunes a los indigenismos americanos de las primeras décadas del siglo XX (aunque desplazando la legitimación del noroeste argentino —común a muchos autores de esta etapa— en favor de los grupos del Gran Chaco), el autor vincula a los indígenas chaqueños con las grandes civilizaciones americanas de la época precolombina, a la vez que postula a la América indígena como una esperanza para la humanidad y como el fundamento de la identidad chaqueña:

Me dije: es posible que así como América es la reserva material del universo, sea la simiente moral de la humanidad doliente y surja de aquí un nuevo credo de confianza entre los hombres. Todos estos valores de nuestros antepasados

nos obligan a inclinarnos ante ellos, no para adorarlos como a fetiches ni para idolatrarlos como a dioses, ni creerlos ni creernos venidos de razas superiores, sino para comprenderlos y no renegar de ellos. La comprensión de la historia nos proporcionará la guía para nuestro propio esfuerzo y para el esfuerzo de los que vengan tras nosotros. (2009: 151)

En este aspecto, la propuesta de Domínguez se asemeja a la de varios autores de la vanguardia primitivista de comienzos del siglo XX, quienes encuentran en los sustratos culturales más arcaicos los elementos para forjar una concepción del mundo y una estética ultramoderna, cargadas de potencialidad futura. Como ha analizado Mailhe (2023: 462-463) para los casos de Rojas y Torres García, entre otros, en estos autores hay una búsqueda por revelar una unidad continental con base en lo indígena, preexistente desde tiempos arcaicos y que debe ser revitalizada. Sin embargo, mientras que para Rojas o Torres García, la espiritualidad indígena es una vía privilegiada para la unidad americana y para recuperar la integridad del sujeto frente a la experiencia alienante de la modernidad capitalista, a Domínguez, ambos mundos se le presentan en confrontación, incluso desgarrando su propia subjetividad, frustrando cualquier intento de reintegración. Mientras en los primeros casos podemos pensar en figuras que se erigen como mediadoras, acercándose a lo indígena desde el mundo letrado, para Domínguez la identificación con ambos mundos es vivenciada como un desgarramiento desestabilizante, que fragmenta la identidad entre dos “yo” irreconciliables. Domínguez no solo es hijo de madre qom, sino que además explícitamente se presenta a sí mismo como “descendiente de indígenas”, caracterización que es reiterada por la prensa de Buenos Aires cuando el autor realiza sus exposiciones. En efecto, en sus libros Domínguez cita extensamente notas de *La Prensa* y de *La Nación* en donde se lo define como “hijo de indígenas”, o se dice de él que es “misterioso como la selva misma” (2009: 162-166). Más allá del uso que el autor pueda hacer de esta característica personal, para ganar cierto prestigio simbólico en el campo artístico porteño, no es posible reducir lo indígena en su obra a una temática o una mera estrategia de reconocimiento: tanto sus esculturas como sus dos libros suponen un importante esfuerzo artístico por construir una identidad chaqueña capaz de poner en relación la cultura de criollos e indígenas, y un importante esfuerzo biográfico y psíquico por asumir la propia pertenencia a dos mundos culturales, vivenciados como profundamente antagónicos. En este sentido, la trayectoria de Domínguez recuerda algo de la ficcionalizada por Mário de Andrade en *Macunaíma* (1928), incluso por el desenlace trágico de la novela-rapsodia, pues allí el protagonista muere aculturado, habiendo extraviado definitivamente el lazo con la tradición. Además, salvando las distancias en cuanto a la calidad estética de ambos autores, los dos exploran el potencial narrativo del pensamiento mítico indígena, para buscar allí algún lazo que religue las cosmovisiones indígenas con el capitalismo moderno y/o con la experiencia de la gran ciudad.⁴⁰

Domínguez se inviste con una de las pocas concepciones de lo indígena disponibles en la época, y probablemente la única inteligible para la centralidad porteña: el indígena aculturado, que ha perdido su lengua para adoptar el español, pero que mantiene un impreciso contacto espiritual y “de sangre” con sus “raíces ancestrales”. Ese modelo de indígena se le ofrece como suficientemente familiar como para ser convertido en un objeto de representación estética, atractivo para el público metropolitano, lo suficientemente lejano como para no implicar un peligro (encarnado en el siempre latente y reactualizable imaginario del indígena violento o salvaje), y lo suficientemente íntegro como para no generar rechazo o lástima (como sucede con la figuración del indígena como desheredado e inculto).

Luego de las primeras exposiciones en Resistencia, como artista “consagrado” en la Capital, esos reconocimientos se muestran fugaces; a esto se suma la imposibilidad de llegar a Europa y la falta de una pertenencia institucional. Quizá en Buenos Aires

40 Sobre este punto en Mário de Andrade, ver Mailhe (2023).

la representación de Domínguez como exponente “auténtico” del arte chaqueño⁴¹ no habría engendrado los conflictos y las polémicas que debe enfrentar en Resistencia, y que estallan con respecto al “Monumento al Indio”. En Chaco, la precariedad de las instituciones artísticas y culturales y el apenas incipiente público con sensibilidad indigenista parecen provocar el fracaso de ese monumento emblemático, varias veces deslegitimado, hasta su desaparición. Es evidente que el lugar del escultor, a fines de los años treinta, es más incierto en Chaco que en Buenos Aires, en donde es reconocido como exponente válido del arte regionalista.

¿Qué otras imágenes de lo indígena encontramos en sus obras? La del indígena que ha perdido parte de su identidad cultural y ha pasado a engrosar las filas de una clase obrera explotada, o la del indígena que ha adoptado valores cristianos y participa fundamentalmente de esa ritualidad, modificándola apenas con algunos elementos propios. Por momentos, estas dos figuras se superponen, por ejemplo cuando en *Rebelión...*, el protagonista, viviendo con los contrabandistas, narra su participación en una ceremonia fúnebre y la posterior procesión de la Virgen de Itatí (2009: 31) donde la muerte y la religiosidad actúan como aglutinantes de tradiciones diversas, forzadas a convivir e interactuar en el contexto de la explotación obrajera. El contacto con la muerte es reiterado durante su época de hachero. En una ocasión, Domínguez encuentra un carro destrozado contra un quebracho, y al lado una muy precaria cruz hecha con gajos. El encargado de interpretar la escena como baqueano es Cruz, un hachero correntino que es una referencia para el protagonista, quien afirma que: “la sed y el calor habían enloquecido a los animales, los que, en su desesperación, debieron de haber tirado hacia el monte, donde volcó el alzaprima y murió el carrero. Los animales habrían muerto de insolación. En cuanto al carrero, algún indio ‘acristiano’ hubo de darle sepultura” (Domínguez, 2009: 58).

Si bien en estas dos imágenes lo indígena pierde su particularidad, lo cual es común a otros discursos de la época, Domínguez da cuenta de la manera en que también los criollos adoptan costumbres indígenas en determinadas circunstancias, por ejemplo cuando el narrador debe construir una vivienda temporal, durante su trabajo en la zafra, y advierte que “armamos nuestra choza al estilo de los indígenas, utilizando chalas, en una cabecera del cañaveral” (2009: 70). Mientras Lynch Arribálzaga, en sus informes sobre Napalpí, observa como un signo de “civilización” el cambio de las costumbres indígenas en lo que respecta a la construcción de sus viviendas y a la adopción de parámetros blancos como la incorporación de mobiliario y el uso de cemento en las construcciones, el protagonista relata cómo los trabajadores criollos copian el estilo de construcción indígena, para montar viviendas temporales en la época de zafra. Es decir que las propias condiciones de explotación laboral, en lugar de “proletarizar” a los indígenas, “indigenizan” a los criollos, obligándolos a resolver su situación de precariedad habitacional con las “técnicas” indígenas (que las políticas paternalistas del Estado buscaban erradicar en las reducciones).

El intento de Domínguez de lograr una unificación identitaria a partir de los diferentes elementos presentes en Chaco, parece reñirse con su estilo literario, fuertemente inclinado hacia la búsqueda de una narrativa realista. Sin embargo, pareciera que la concepción de lo real que sostiene el autor le impone límites estrictos a la posibilidad de que su literatura incorpore estilos, formas o procedimientos narrativos propios de las cosmovisiones indígenas, llevando adelante un proceso de transculturación narrativa. Si bien Domínguez incorpora la mitología indígena entre los temas propios de la vida criolla, e incluso esa mitología es confirmada en la ficción (por la aparición de los *pitá yovai* para pelear junto a los obreros contra los guardias de la empresa), la articulación de este sustrato mítico con respecto a las zonas realistas del relato no aparece bien resuelta. Más bien, lo mítico

41 El propio autor parece servirse de esta representación como forma de legitimación. Así, en *Rebelión...* cita una nota de José León Pagano, crítico de arte del diario *La Nación*, en la que este afirma que “entre tanto exotismo sin vigor y sin carácter, su obra surge y se impone por una autenticidad inequívoca. Dice lo suyo y lo dice con nobleza” (Domínguez, 2009: 165).

ocupa un lugar marginal y emerge solo cuando el paradigma racionalista se rompe circunstancialmente, bajo estados de ebriedad o de sueño, o incluso ante la proximidad de la muerte, sin alterar, en última instancia, el dominio del racionalismo que rige la narración realista, replicando así implícitamente la mirada criolla sobre las cosmovisiones indígenas como una exterioridad exótica más que como un principio constructivo de la narración (tal como ocurre en el caso de Mário de Andrade).

Consideraciones finales

En la figura y en la obra de Domínguez se perciben algunas tensiones estructurales que atraviesan la posición de un artista del interior que busca revalorizar el legado indígena, y a la vez servirse de ese “elemento identitario” para abrirse camino en el mundo del arte, en su región y en el centro. La particularidad de Domínguez parece ser el modo en que expresa varias contradicciones, tanto en su obra artística como en su vida personal. Reivindica con énfasis al indígena chaqueño, e incluso vincula a estos grupos con los explotados y marginales de toda clase (trabajadores, presos, mendigos y prostitutas), pero lo hace con numerosas contradicciones y sufre la censura de la clase dirigente de su área, que arrasa con la monumentalización del indio que su estética propone. Todo esto limita el alcance de su obra: la literatura de Domínguez no es retomada por otros escritores chaqueños de la época, y tiene muy poca circulación; al mismo tiempo, si su escultura es parcialmente reconocida (siendo conservada en algunos salones prestigiosos de la Argentina y de Paraguay, por la condición de Domínguez como pionero de la escultura chaqueña), la castración y el ocultamiento del “Monumento al Indio” dicen mucho acerca de la sanción simbólica y material ejercida por la elite local.

La posición de marginalidad que el autor elige (o dice elegir, convirtiendo las desventajas en ventajas), tanto en el terreno artístico como en su vida personal, junto con su itinerancia, nos permiten caracterizarlo como una figura opuesta a la del mediador-letrado: en lugar de poner en conexión dos mundos diferentes, traduciéndolos entre sí o elaborando con ellos una propuesta de integración, Domínguez introyecta las tensiones de esos mundos a tal punto que se desestabiliza el propio “yo” del artista.

En el emergente campo cultural chaqueño de la década de 1930, la figura de Domínguez permite observar algunas contradicciones del mundo artístico e intelectual regional de la época. La elite local no puede aceptar una representación altiva de lo indígena como monumento principal de su ciudad, aunque su autor haya sido parcialmente consagrado en la capital del país, en donde es conocido como “el primer escultor del Chaco”. La ciudad de Resistencia profundiza posteriormente su autorrepresentación como “ciudad de las esculturas”, sin que deje de ser significativo que esta identidad se levante sobre el olvido de Domínguez y de su principal monumento, y que incluso el parque de las esculturas esté construido encima del lugar en donde supuestamente fueron enterrados los restos del indio esculpido por Domínguez.

La modulación específica con la que este autor piensa y siente lo indígena evidencia los complejos devenires que el emergente indigenismo chaqueño enfrenta, permitiendo leer a los autores y artistas posteriores en relación con ese momento fundante constituido por la castración y la desaparición del “Monumento al Indio”.

Al mismo tiempo, el indigenismo de Domínguez puede compararse con las perspectivas de otros miembros del Ateneo del Chaco —como el criollismo de Juan de Dios Mena o el “crisol de razas” que postula Juan Ramón Lestani—, trazando así un mapa más complejo sobre las discusiones sostenidas antes de la provincialización del Chaco, con respecto a la identidad regional, sus herencias y sus perspectivas.

Bibliografía

- » AA. VV. (2000). *Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb, 1896-1971*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes y Fundación Espigas.
- » Aguirre, L. (2024). El Chaco como zona literaria en la narrativa argentina del siglo XXI. *Badebec*, 14(27): 20-38. Disponible en <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/657>
- » Arqué, J. (2014). Los modos narrativos de las novelas *Rebelión en la selva* y *Tanino (memorias de un hachero)* de Crisanto Domínguez. En *Actas del VI Congreso Internacional de Letras, Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, pp. 99-109.
- » Beck, H. (1998). La inmigración europea al interior del Chaco: crisol de razas y pluralismo cultural: 1912-1947. Tesis de Doctorado, Universidad del Salvador.
- » Beck, H. (2022). *Relaciones entre blancos e indios en los territorios nacionales del Chaco y Formosa (1885-1950)*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas.
- » Castillo, J. (2011). *Crisanto Domínguez. ¿El que soñaba con París?* Resistencia: Edición del autor.
- » Chico, J. (2016). *Las voces de Napalpí*. Resistencia: ConTexto.
- » Dávila, L. (2015). Robert Lehmann-Nitsche. Pruebas contundentes sobre su presencia en Napalpí en tiempos de la masacre. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68052>
- » Andrade, M. De (1996 [1928]). *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 2ª ed., crítica. Ancona Lopez, T. Porto (coord.). Madrid: ALLCA XX-Colección Archivos.
- » De Certeau, M. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Domínguez, C. (2009 [1948 y 1956]). *Rebelión en la selva y Tanino (memorias de un hachero)*. Resistencia: Librería de la Paz.
- » Fiel, C. (2020). El Indio. Hipersexualización masculina y racial. En Dussel et al. *Para una estética de la liberación decolonial*. México: Ediciones del Lirio.
- » Fiel, C. (2023). *El Indio*. Film documental. Buenos Aires: INCAA.
- » García, E. (2020). La representación de la alteridad en “El gran Chaco” (1881) de Luis Jorge Fontana. *Cuadernos del CEL*, IV, 9: 70-91.
- » García, E. (2022). Representaciones del Gran Chaco en viajeros de la década de 1870: las navegaciones de Emilio Castro Boedo y Arturo Seelstrang. *Nuevo Itinerario*, 18: 4-28.
- » García, E. (2023). Lynch Arribálzaga en la Reducción de Indios de Napalpí (1912-1917). Tensiones y repercusiones de su proyecto de aculturación indígena en la prensa chaqueña. *Corpus*, vol. 13, N° 2. Disponible en <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/6768>
- » Giordano, M. (2000). El indigenismo chaqueño: una propuesta alternativa a la problemática aborígen. En *XX Encuentro de Geohistoria Regional*. Resistencia: IIGHI CONICET.

- » Giordano, M. (2004). *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Al Margen.
- » González, N. (1993). *La enseñanza secundaria en el Chaco 1910-1983*. Resistencia: UNNE.
- » Gordillo, G. (2007). *En el Gran Chaco. Antropologías e historias*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Iñigo Carrera, N. (1984). *Campañas militares y clase obrera. Chaco, 1870-1930*. Buenos Aires: CEAL.
- » Izaguirre, G. (2013). Crisanto Domínguez: Creación, marginalidad, locura. *Revista El Sigma*. Disponible en <https://www.elsigma.com/artes-y-psa/crisanto-dominguez-creacion-marginalidad-locura/3832>
- » Lapido, G. y Spota, B. (1985). El último malón, Fortín Yunka, 1919. *Todo es Historia*, 215: 8-44.
- » Leoni, M. S. (2008). *La conformación del campo cultural chaqueño*. Corrientes: Moglia.
- » Lynch Arribálzaga, E. (1924). *Materiales para una bibliografía del Chaco y Formosa*. Resistencia: Establecimiento Tipográfico Juan Moro.
- » Mailhe, A. (2023). *En busca de la alteridad perdida: indigenismos y mestizajes en Argentina y América Latina entre fines del siglo XIX y la década de 1960*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- » Martínez, A. T. (2011). *Los hermanos Wagner, entre ciencia, mito y poesía: arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero 1920-1940*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- » Martínez, A. T. (2013). *Cultura, sociedad y poder en la Argentina. La modernización periférica de Santiago del Estero*. Santiago del Estero: Edunse.
- » Miranda, G. (1955). *Tres ciclos chaqueños*. Resistencia: Norte Argentino.
- » Miranda, G. (2009 [1985]). *Fulgor del desierto verde*. Resistencia: Librería de La Paz.
- » Romagnoli, M. (1996). Dos testimonios de la Historia del Chaco en las Artes Plásticas. En *XVI Encuentro de Geohistoria Regional*, 15 y 16 de agosto de 1996. Resistencia: Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, UNNE.
- » Ubertalli, J. (1987). *Guaycurú, tierra rebelde. Tres sublevaciones indígenas*. Buenos Aires: Antarc.
- » Valesini, A. (2007). *Apuntes sobre literatura chaqueña*. Resistencia: Subsecretaría de Cultura.
- » Viyerio, J. (1999). Vida, pensamiento y obra de Enrique Lynch Arribálzaga. *Nordeste*, 2ª época, Serie Tesis Historia Nº 1. Resistencia: UNNE-Facultad de Humanidades.
- » Walsh, R. (1995). *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Buenos Aires: Planeta.
- » Zeballos, E. (1994 [1881]). *Viaje al país de los araucanos*. Buenos Aires: Ediciones Solar.

Ernesto Dimas García

Profesor de Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata. Becario doctoral del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) con lugar de trabajo en el Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL-IDIHCS, UNLP/CONICET). Graduado de la Diplomatura de extensión en Historia e Imágenes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). También es profesor ayudante en la materia “Introducción a la Filosofía” (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata). Desarrolla su labor en el área de Historia de las Ideas. Su campo de investigación aborda principalmente las representaciones de las alteridades sociales, el paisaje y la región en el Gran Chaco entre los siglos XIX y XX. También integra la Red de Estudios Interdisciplinarios de Culturas y Regiones (REICRE).