



Vestigios Huarpes de Fidel Roig Matons, nuevas consideraciones sobre la contextualización, producción, exhibición y análisis de la serie

Vestigios Huarpes by Fidel Roig Matons, new considerations on the contextualization, production, exhibition and analysis of the series

Vestígios de Huarpe de Fidel Roig Matons: Novas Considerações sobre a Contextualização, Produção, Exibição e Análise da Série

Vestiges Huarpe de Fidel Roig Matons: nouvelles réflexions sur la contextualisation, la production, l'exposition et l'analyse de la série

«Следы Хуарпе» Фиделя Ройга Матонса: новые соображения о контекстуализации, производстве, экспозиции и анализе серии

Ana Plaza Roig

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de Tres de Febrero.
(UNTREF)
aplaza@untref.edu.ar
Buenos Aires - Argentina

Resumen:

Nos interesa abordar diversos aspectos de la producción y exhibición de la serie *Vestigios Huarpes* de Fidel Roig Matons para establecer una red de relaciones y afinidades que Roig Matons tuvo dentro del campo artístico y etnográfico así como indagar en los motivos por los cuales la serie fue escasamente exhibida en tanto no ofrecía a Roig Matons una distinción artística. Por otro lado, abordaremos críticamente cómo la noción de documento tuvo una importante incidencia dentro de la producción e interpretación de la serie. A partir de dicho recorrido, abordaremos cómo *Vestigios Huarpes*, si bien condice con los modos de representación indígena de principios de siglo XX, posee características que la distinguen, como la inclusión de nombres propios de los retratados.

Palabras claves:

Fidel Roig Matons – Vestigios Huarpes – retrato indígena – etnografía

Abstract:

*We are interested in addressing various aspects of the production and exhibition of the series *Vestigios Huarpes* by Fidel Roig Matons to establish a network of relationships and affinities that Roig Matons had within the artistic and ethnographic field as well as investigate the reasons why the series was rarely exhibited while it did not offer Roig Matons artistic distinction. On the other hand, we will critically address how the notion of document had an important impact within the production and interpretation of the series. From this journey, we will address how *Vestigios Huarpes*, although it is consistent with the modes of indigenous representation of the early 20th century, has characteristics that distinguish it, such as the inclusion of proper names of those portrayed.*

Keywords:

Fidel Roig Matons – Vestigios Huarpes – indigenous portrait- ethnography

Resumo:

*Interessa-nos abordar vários aspectos da produção e exposição da série *Vestigios Huarpes*, de Fidel Roig Matons, a fim de estabelecer uma rede de relações e*

afinidades que Roig Matons tinha nos campos artístico e etnográfico, bem como investigar as razões pelas quais a série foi raramente exibida, uma vez que não lhe conferia qualquer distinção artística. Além disso, abordaremos criticamente como a noção de documento teve um impacto importante na produção e interpretação da série. Com base nesta visão geral, exploraremos como Vestígios Huarpes, embora consistente com os modos de representação indígena do início do século XX, possui características distintivas, como a inclusão dos nomes próprios dos sujeitos.

Palavras chaves:

Fidel Roig Matons – Restos de Huarpe – Retrato Indígena – Etnografia

Résumé

Nous nous intéressons à divers aspects de la production et de l'exposition de la série Vestigios Huarpes de Fidel Roig Matons, afin d'établir un réseau de relations et d'affinités entre Roig Matons et les milieux artistiques et ethnographiques, ainsi que d'explorer les raisons pour lesquelles cette série a été rarement exposée, car elle ne lui conférait aucune distinction artistique. De plus, nous examinerons de manière critique l'impact important de la notion de document sur la production et l'interprétation de la série. À partir de cet aperçu, nous explorerons comment Vestigios Huarpes, tout en étant conforme aux modes de représentation indigène du début du XXe siècle, possède des caractéristiques distinctives, telles que l'inclusion des prénoms des sujets.

Mots clés:

Fidel Roig Matons – Vestiges Huarpe – Portrait indigène – Ethnographie

Резюме:

Мы заинтересованы в рассмотрении различных аспектов производства и экспозиции серии Фиделя Ройга Матонса Vestigios Huarpes, чтобы установить сеть отношений и связей, которые Ройг Матонс имел в художественных и этнографических областях, а также исследовать причины, по которым серия редко выставлялась, поскольку она не предлагала Ройгу Матонсу никаких художественных отличий. Кроме того, мы критически рассмотрим, как понятие документа оказало важное влияние на производство и интерпретацию серии. Основываясь на этом

обзоре, мы рассмотрим, как *Vestigios Huarpes*, хотя и соответствует способам представления коренных народов начала 20-го века, обладает отличительными характеристиками, такими как включение имен субъектов.

Слова:

Фидель Ройг Матонс – Останки Уарпе – Портрет коренного населения – Этнография

En el presente artículo haremos foco en las particularidades que tuvo la serie *Vestigios Huarpes* de Fidel Roig Matons, dedicada a retratos y escenas de costumbres de los habitantes originarios de las Lagunas de Guanacache, elaboradas en carbonilla y óleo. Por un lado, este artículo busca reponer el contexto artístico y etnográfico contemporáneo a su producción y responder por qué la serie tuvo un lugar secundario en la difusión y exhibición de la producción artística de Roig Matons. Por otro lado, se intentará profundizar en la pregnancia que tuvo el discurso etnográfico para la realización de los viajes a la comunidad, como también en la propia elección del nombre de la serie y la noción de documento vinculada a la obra. Aunque el valor documental de la obra fue central para su elaboración e interpretación historiográfica, proponemos un nuevo análisis a partir del concepto de testimonios históricos y de la contextualización respecto a la cultura visual de la época. Finalmente, estudiaremos cómo la serie ofrece un carácter distintivo en tanto se aleja de ciertos parámetros del género retrato indígena al incluir nombres propios de sus retratados. Este diferencial nos permite profundizar en la visión social del arte propuesta por Fidel Roig Matons y su estrecha relación con la comunidad huarpe.

Contextualización cultural y científica de la serie *Vestigios Huarpes*

Fidel Roig Matons (1885-1977) fue un músico y artista visual catalán que llegó a la Argentina en 1908 bajo el rótulo de desertor de la guerra de Marruecos. En su España natal obtuvo en 1905 el título de bachiller en el instituto Técnico de Sarria, en 1907 recibió el título de contador, estudió violín en Kribbon y cursó un taller de dibujo y pintura con Luis Graner en la Academia de

Bellas Artes.¹ A pesar de que se desconocen las fechas en que tomó clases con Prudenci Bertrana y Lluís Peric, varios textos sobre la vida y obra del artista las mencionan como parte de su formación en artes visuales.²

Ya en Argentina decidió radicarse en la ciudad de Mendoza, durante sus primeros años se dedicó principalmente a la música, entre 1908 y 1911 fue violinista de la orquesta de la Confitería y Cine Sportman, en 1922 fue uno de los fundadores de la Sociedad Orquestal de Mendoza, entre 1911 y 1925 fue director del coro de Don Bosco y del coro del Centro Catalán.³ Asimismo, entre 1911 y 1925 fue tenedor de libros y docente de dibujo, caligrafía y contabilidad en el Colegio Don Bosco y docente en 1926, 1927 y 1931 de las cátedras de Estética, Dibujo y Educación Física en el Colegio Nacional Agustín Álvarez. Aunque su fecha de creación se desconoce, el artista estableció en su hogar una academia llamada Velázquez, la cual no tuvo mucho éxito y terminó siendo un espacio utilizado como una galería permanente de la producción personal del artista, convirtiéndose en el lugar donde más veces expuso su obra.⁴

En el campo de las artes visuales mendocino Fidel Roig Matons fue parte del grupo que se denominó regionalismo mendocino, cuyos principales referentes fueron Fidel de Lucía, Vicente Lahir Estrella, Juan José Cardona, Antonio Bravo, y Ramón Subirats,

¹ Lamentablemente las fuentes primarias y secundarias consultadas no permiten distinguir si Roig Matons estudió en la Academia de Bellas Artes de Barcelona o Escola d'Arts i Oficis de Barcelona.

² Marta Gómez de Rodríguez Britos, «La pintura en Mendoza: Fidel Roig Matons», *Cuadernos de Historia del Arte*, n.º 11 (1973): 35-50. Enrique Roig, *Pinacoteca Sanmartiniana, Fidel Roig Matons* (Mendoza: Zeta ediciones, 2015). Fidel Roig et al., *Guanacache. Fidel Roig Matons, pintor del desierto* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIUNC, 1999).

³ Roig. et al., *Guanacache...*

⁴ Podemos consignar exhibiciones específicas como *El Paso de Uspallata* en octubre de 1938, *El Paso del Portillo* en agosto de 1943 y *Día del Indio* en abril de 1947.

entre otros. La década de 1920 ha sido caracterizada por Marta Gómez de Rodríguez Britos como el auge del regionalismo mendocino, movimiento dedicado especialmente a la representación del paisaje cuyano que puso en valor la naturaleza, los tipos humanos aborígenes y criollos, como también el trabajo, el reposo, entre otros.⁵ Por su parte, Patricia Favre y María Herrera consideran que el reconocimiento de la plástica mendocina a nivel nacional fue producto de las exposiciones en la galería Müller de Antonio Bravo (1920) y de Fidel de Lucia (1922), las cuales contribuyeron a constituir el arte regional como categoría estética en la que prevaleció el paisaje, las figuras y/o escenas costumbristas.⁶

La noción de regionalismo mendocino deviene del regionalismo literario descrito por Arturo Andrés Roig,⁷ quien centra su atención en las búsquedas estéticas e intelectuales de la generación de escritores de 1925, regidas por un interés nacionalista enfocado en lo regional, el paisaje y lo nativo inspirado por *Eurindia* (1924) de Ricardo Rojas, figura central del nacionalismo cultural. El filósofo mendocino evidenció que estas inquietudes y características fueron compartidas y expresadas a través de diversas disciplinas como la literatura, las artes visuales, la música y la educación, entre otras, por lo que sugirió la formación de un movimiento más amplio, el de regionalismo cultural.

⁵ Marta Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '20* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIFYL, 1999), 24.

⁶ Patricia Favre y María Herrera «De autodidactas a académicos: la lucha por la institucionalización. Mendoza y San Juan 1900 – 1950», en *Travesías de la imagen: Historia de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II, (Buenos Aires: EDUNTREF/CAIA, 2012), 471-472.

⁷ Arturo Andrés Roig, *Mendoza en sus letras y sus ideas* (edición corregida y aumentada) (Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, [1996] 2005) 282-286.

El regionalismo ha sido una de las claves de lectura que la historiografía adoptó para comprender el accionar y las ideas estéticas difundidas por este grupo de artistas visuales, pero también, consideramos que fue una apropiación terminológica que los propios artistas y la crítica hicieron sobre ese concepto, especialmente utilizado en los títulos de las muestras y en menor medida, encontrado en algunos títulos de notas periódicas. Por ejemplo, el proyecto de exhibición de 1915 ideado para celebrar el centenario de la Independencia en San Juan había sido denominado *Exposición regional de arte*, en 1921 Antonio Bravo y Fidel de Lucía realizaron en el Salón Mazitelli una *Exhibición de arte regional*, en 1933 la exhibición inaugural de la Academia Provincial de Bellas Artes se tituló *Arte regional*, en 1937 el Primer Congreso de Historia de Cuyo tuvo una exposición de *Arte regional* y ese mismo año se creó la Academia Regional Cuyana. Un referente significativo de la época y en particular para el campo artístico mendocino, fue el pintor Fernando Fader, quien además de ser valorado por Rojas como uno de los principales exponentes de *Eurindia* (1924), tuvo un lugar central para la conformación del género paisaje nacional.⁸ Si bien la producción artística de Fader en Mendoza no fue la más relevante de su trayectoria, tuvo gran impacto en ese medio. Según Favre, Fader fue introductor de un naturalismo *plein air* inspirado en el paisaje cordillerano.⁹ En el archivo de Fidel Roig Matons del Museo Nacional de Bellas Artes se ha encontrado una fotografía en blanco y negro fechada –a mano– en 1915, tomada en un espacio al aire libre aún sin identificar que retrata un grupo de

⁸ Diana Wechsler, «Paisaje, crítica e ideología» En Ciudad-campo en las artes en Argentina y Latinoamérica», *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Buenos Aires: CAIA, 1991) 342-350.

⁹ Patricia Favre, «Arte, patriotismo e identidad en el Centenario. Las instituciones oficiales en Mendoza», *Revista de Historia Americana y Argentina*, n.º 45 (2010): 182.

artistas en donde se reconoce a Fernando Fader, Fidel de Lucía y a Fidel Roig Matons (Fig. 1).¹⁰ Esta fotografía contribuye a sostener lo afirmado por diversos estudiosos, quienes mencionan que algunos de los artistas involucrados en el regionalismo mendocino se reunieron – a partir de 1920– a pintar al aire libre el paisaje mendocino,¹¹ actividad que se ha mencionado como el taller de Challao. Convocados por Lahir Estrella, se juntaban Antonio Bravo, Fidel de Lucía, Juan José Cardona, Roberto Azzoni y el escritor Vicente Nacarato para acudir a distintas zonas como el Challao y Lulunta, entre otras.¹² Gómez de Rodríguez Britos menciona que otros artistas también participaron, como Fidel Roig Matons y Neli Marchese, afirmación que hasta el momento no contaba con pruebas documentales.¹³

¹⁰ Buenos Aires. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes. Archivo Fidel Roig Matons. preclasificadas 3/2013.

¹¹ Favre, «Arte, patriotismo e identidad en el Centenario» ... Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '20* ... Pablo Chiavazza, «Apuntes para el abordaje de una Historia Social del Arte Moderno en Mendoza» (Conferencia, Universidad Nacional de Cuyo, octubre de 2015).

¹² Favre, «Arte, patriotismo e identidad en el Centenario» ...

¹³ Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '20*...



Figura 1. Fotografía del archivo Fidel Roig Matons de la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes. Allí se distinguen Fernando Fader, Fidel Roig Matons y Fidel de Lucía. En el dorso se menciona que la fotografía fue tomada en el Challao en 1915.

Roig Matons no fue el único artista del regionalismo mendocino que se dedicó a la representación indígena. Ramón Subirats fue ampliamente distinguido por sus retratos indígenas, obra por la cual se trasladó a diferentes zonas de Latinoamérica en pos de representar diversas comunidades de América del Sur como la huarpe pero también la mapuche, mocoví, quechua y aimara de diversas zonas de Argentina, Chile, Bolivia, Perú y Ecuador. Sus retratos de tipos cuyanos en carbonilla y eventualmente en acuarela o sanguínea fueron expuestos por primera vez en 1916 en el Centro Catalán de Mendoza.¹⁴ Rápidamente fue considerado como pionero del género retrato indígena en Latinoamérica, una exhibición que destacamos es la que realizó en 1934 en la galería Witcomb denominada *Cuyo y Temuco*, donde expuso retratos huarpes y mapuches. Nos consta que Roig Matons y Subirats se conocieron, pero parecería que no entablaron un vínculo cercano. La comparación entre la obra de ambos artistas podría haber tenido un impacto negativo para Roig Matons, tema que abordaremos más adelante.

Dentro del panorama nacional, el regionalismo mendocino tuvo una significativa vinculación con el nacionalismo cultural como también con el nativismo en tanto comparten la centralidad del medio como tópico, es decir, el énfasis en el paisaje, lo telúrico y los tipos humanos.¹⁵ La temática sobre lo nativo tuvo una

¹⁴ Jordi Vidal, *Ramón Subirats, un catalá a la recerca de l'esperit de l'aborigen sudamericà* (Barcelona: Inédito, 2018).

¹⁵ El concepto nativismo fue aplicado por Penhos para referirse al conjunto mayoritario de obras presentadas en los Salones Nacionales de Bellas Artes entre 1911 y 1945, centradas principalmente en la representación de paisajes y en menor medida en las costumbres, tradiciones y tipos regionales (criollos, mestizos e indígenas). Si bien el conjunto de pinturas, grabados y esculturas fue variopinto, su intención nativista prevaleció, al igual que ocurrió con los discursos del nacionalismo cultural, que apelaron a las tradiciones, la valoración de la vida rural y lo telúrico en la construcción de la identidad nacional. La autora menciona que la exaltación de lo nativo fue una

importante relevancia en los envíos de obra para los Salones Nacionales (1911-1945) como también difusión en otros organismos estatales como la Comisión Nacional de Arte (1924) y la Academia Nacional de Bellas Artes (1936).¹⁶ Cabe señalar el estrecho vínculo que forjó Roig Matons con Luis Perlotti, denominado por Rojas como el escultor de *Eurindia*, artista con quien Roig Matons compartió más de un proyecto, por ejemplo en la primera muestra individual de *Vestigios Huarpes* se exhibieron obras del escultor.

La definición de un arte nacional también fue propulsada por intelectuales del nacionalismo cultural, como Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez y Ricardo Rojas, quienes proponían poner en valor las tradiciones locales, paisajes y costumbres, aunque desde perspectivas disímiles entre sí. La figura de Ricardo Rojas es de nuestro especial interés ya que desde la estética de *Eurindia* (1924) propuso el desarrollo de un arte nacional con proyección americana, proyecto que abarcó tanto las bellas artes como las artes aplicadas a partir de un ideal de fusión y mestizaje hispano-indígena. Rojas fue uno de los pocos intelectuales del período que puso en valor las tradiciones culturales indígenas, aunque estas estuvieran asociadas a un tiempo pretérito.¹⁷ Vale destacar que Roig Matons adhirió intelectualmente a los postulados de Rojas,

reacción generalizada contra el cosmopolitismo cultural y que el término surge a modo de gran marco estético que incluye una vasta red de categorías como americanidad, argentinidad, indianismo y nativismo. Nota sobre nativismo ver Marta Penhos, «Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX», *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999) 111-152.

¹⁶ El rol de Martín Noel fue fundamental para el fomento artístico del imaginario americanista, anclado principalmente sobre el noroeste argentino, y la propulsión estatal del nativismo. Para profundizar sobre el tema ver Pablo Fasce, «El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX», *Artelogie*, Vol. 12 (2018): 1-21.

¹⁷ Penhos, «Nativos en el Salón...», 141.

a quien regaló en 1939 *Nostalgia Huarpe* (Fig. 2), una réplica de la serie de Vestigios Huarpes.¹⁸

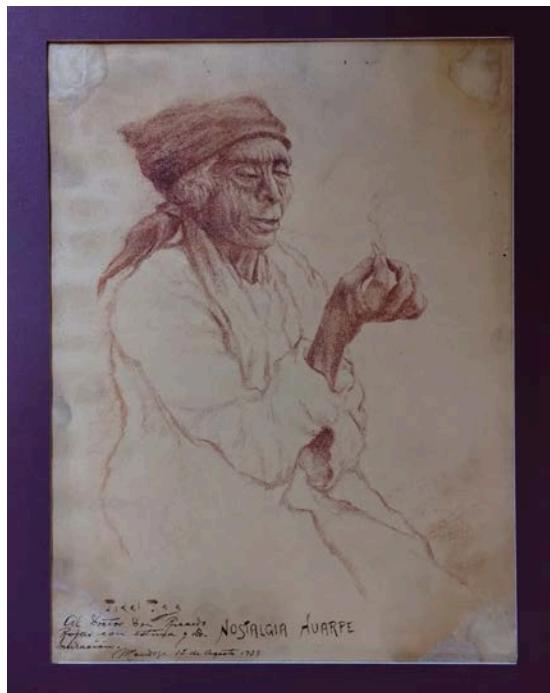


Figura 2. Fidel Roig Matons, *Nostalgia Huarpe*, Doña Pascua Nievas, tejedora de ponchos y mantas, 1939, dibujo en sanguina sobre papel, 63 x 44 cm. Colección Museo Casa de Ricardo Rojas, MCRR380.

¹⁸ La obra está dedicada a Rojas: "Al doctor don Ricardo Rojas con estima y admiración. Mendoza 17 de agosto 1939". La misma forma parte de la colección de bienes culturales del Museo Casa de Ricardo Rojas. Si bien excede los propósitos de esta publicación, la cercanía intelectual de Roig Matons hacia Rojas inició en torno a la serie *Paisaje Épico*, es importante destacar el intercambio epistolar entre ambos y la posible inspiración de Roig Matons en la lectura del *Santo de la Espada* (1933) de Rojas para la elaboración de la serie, libro que tenía en su biblioteca.

El recorrido hasta aquí planteado busca reponer un contexto artístico y cultural que consideramos relevante para analizar *Vestigios Huarpes* (circa 1926-1939) y que hasta el momento no había sido indagado en profundidad. La serie abreva en un tema que fue motivo de interés tanto para el campo artístico mendocino como también con el nativismo difundido estatalmente y el desarrollo teórico del nacionalismo cultural, especialmente vinculado al pensamiento de Ricardo Rojas. Cabe aclarar que la representación indígena dentro del imaginario nacional tuvo poco impacto en comparación al paisaje, el cual fue el género más difundido. Sin embargo, tanto artistas como escritores y científicos compartieron el interés por la comunidad huarpe. En ese sentido, la serie dialoga también con el campo etnográfico contemporáneo, ya que las investigaciones del período contribuyeron a que la figura del huarpe se convirtiera en un topó central en la construcción del imaginario de Cuyo como región.

El antropólogo Diego Escolar ha descrito a este proceso como una paradoja en la que,¹⁹ de forma simultánea, se sacralizó al individuo huarpe como símbolo provincial de San Juan y Mendoza al mismo tiempo que una importante cantidad de adscriptos huarpes –personas que se identificaban como tales– fueron invisibilizados puesto que se incorporaron bajo la categoría de trabajadores criollos, principalmente en el área rural. Mientras Roig Matons viajó como artista visual en búsqueda de representar a la comunidad huarpe entre circa 1926 y 1939, etnógrafos como Alfred Métraux en la década de 1920,

¹⁹ Diego Escolar, *Los dones étnicos de la Nación: identidades huarpe y modos de producción de soberanía en Argentina* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007).

Carlos Rusconi en la década de 1930 y Salvador Canals Frau en la década de 1940 –entre otros– se dedicaron a realizar investigaciones sobre la comunidad huarpe ya sea a partir de restos arqueológicos, de fuentes coloniales y/o trabajo de campo en la misma comunidad. Escolar menciona que fue a partir de la década de 1930 que la investigación científica en torno a la comunidad huarpe no sólo adoptó centralidad como tema, sino que además fue difundida por el Estado, especialmente a través de la figura del etnólogo Canals Frau, profesor de la UNCUYO y del Instituto de Etnología Americana entre 1940 y 1946,²⁰ quien, además, entabló un vínculo de amistad con Fidel Roig Matons. Según Escolar, uno de los discursos etnográficos más pregnantes de la época fue la narrativa de extinción, la cual fijó la desaparición de identidades huarpes durante el período colonial.²¹ Si bien el autor destaca la pregnancia que adquirió dicha narrativa, este discurso fue simultáneo a otro que reconoció “la relativa pervivencia de poblaciones, tradiciones e identidades huarpes hasta avanzado el siglo XX”.²² Esta paradoja, central en la investigación de Escolar,²³ alcanzó visibilidad principalmente entre 1920 y 1940, en tanto los huarpes adquirieron una relevancia inusitada ya que su historia, su lengua, su sociedad, su cultura y su apariencia física fueron objeto de interés tanto etnográfico como artístico. La narrativa de extinción no sólo se articuló en investigaciones como las de

²⁰ Escolar, *Los dones étnicos de la Nación...*, 178.

²¹ Diego Escolar, 2006. «¿Mestizaje sin mestizos?: Etnogénesis huarpe, campo intelectual y ‘regímenes de visibilidad’ en Cuyo, 1920-1940», *Anuario Instituto de Estudios Histórico Sociales (IEHS)*, Vol. 1 (2006): 151-179. Escolar, *Los dones étnicos de la Nación...*Sobre este tema también ver Ana Plaza Roig, «Alcances del relato de extinción: Los retratos indígenas de Ramón Subirats y Fidel Roig Matons» (ponencia, CAIA, 2022).

²² Escolar, 2006. «¿Mestizaje sin mestizos?...», 153.

²³ Escolar, 2006. «¿Mestizaje sin mestizos?... ». Diego Escolar, *Los dones étnicos de la Nación...*

Canals Frau, centradas en fuentes coloniales y arqueológicas, también se difundió en las observaciones del individuo huarpe contemporáneo que realizaron Métraux en 1922 y Rusconi en los trabajos de campo realizados en las Lagunas de Guanacache durante la década de 1930. La contradicción entre la extinción y pervivencia huarpe se puede observar a través de la obra que realizó Roig Matons como también a partir de la interpretación de la serie, en tanto críticos e investigadores replicaron dicha narrativa de extinción, como hemos abordado en trabajos previos.²⁴

Tras este recorrido hemos querido señalar cómo diversas expresiones e intereses contemporáneos, tanto artísticos, ideológicos como etnográficos abrevan en el desarrollo de *Vestigios Huarpes*. No es menor en ese sentido la red de relaciones que estableció Roig Matons con Luis Perlotti, Ricardo Rojas y Canals Frau. A partir de dicha contextualización es que podemos afirmar que la serie abona también al imaginario de Cuyo como región, sin embargo, no fue el único en contribuir a este imaginario dentro del campo artístico mendocino. Es llamativo que Roig Matons no haya tenido una relación cercana con Ramón Subirats a pesar de haber tratado los mismos temas artísticos. Como veremos a continuación, a la hora de analizar las exhibiciones de Roig Matons se hace evidente una búsqueda de diferenciación artística. La escasa exhibición de *Vestigios Huarpes* es un aspecto hasta el momento desatendido por la historiografía, que es necesario reponer para indagar en el lugar que ocupó la serie en torno a la obra de Roig Matons.

²⁴ Plaza Roig, «Alcances del relato de extinción...»

El lugar de *Vestigios Huarpes* en la producción artística de Fidel Roig Matons

La producción artística de Fidel Roig Matons se podría dividir en grupos siguiendo los núcleos de las tres exhibiciones retrospectivas que se realizaron en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza entre junio y octubre de 1976, *La primera época de su pintura*,²⁵ *Vestigios de la raza huarpe* y *Epopeya Sanmartiniana*. Si bien resulta muy acertada la distinción de tres momentos dentro de su producción ya que cada uno responde a distintos intereses del artista, proponemos denominar de modo diferencial a la primera etapa como regionalismo mendocino,²⁶ ya que respondió a un espíritu de época descrito por Roig, y también mencionar a la última etapa pictórica, dedicada al cruce de los Andes realizado por el General San Martín, bajo el título que el artista le otorgó, *Paisaje Épico*.²⁷

La etapa de regionalismo mendocino fue presentada cinco veces: en las exposiciones colectivas de 1931 *Primer Salón Anual de Bellas Artes de Cuyo*, en 1934 en el *Salón Primavera*, en 1937 en el *Primer congreso de artistas y escritores cuyanos* y en las dos primeras exhibiciones individuales que realizó Roig Matons, la de 1932 en Mendoza en la Calle San Martín y la de 1936 en Buenos Aires en la Galería Müller.²⁸ En este período predomina la

²⁵ En la exhibición de la primera etapa también se incluyó *Canasteras huarpes*, óleo que en realidad pertenece a la segunda etapa del artista, dado que se originó dentro de la serie *Vestigios Huarpes*. Además, se incluyeron pasteles *Salida de Misa*, *En el palco* y dibujos en carbonilla *Monaguillo I* y *Monaguillo II*.

²⁶ La serie *Vestigios Huarpes* también se podría incluir bajo el mismo horizonte visual, pero como es una serie producto de diversos viajes a la comunidad de las Lagunas de Guanacache y presenta características diferenciales, es preferible analizarla de forma individual.

²⁷ Gómez de Britos menciona que bajo el título *Paisaje Épico* el artista mencionaba la serie. Ver Gómez de Rodríguez Britos, «La pintura en Mendoza...»

²⁸ Ver: *Exposición de Fidel Roig Matons*. Mendoza en la Sala de la calle San Martín 134 de 1932 (Catálogo exhibición); *Exposición Fidel Roig Matons*. Buenos Aires en la Galería

pintura al óleo, aunque en menor medida el artista realizó obras en pastel y carbonilla. En la primera exposición colectiva exhibió tres pinturas al óleo *Haciendo arrope*, *Para la sierra* y *Yunta brava*. En la primera exposición individual de 1932 presentó óleos y algunos dibujos en carbonilla y pasteles,²⁹ la temática que predominó fue el paisaje de los suburbios de Mendoza, la precordillera y en menor medida los retratos y desnudos. En el *Salón Primavera* de 1934 “Fidel Roig presentó trabajos que exhibió en una de las exposiciones, razón por la cual el jurado lo declaró fuera de concurso”.³⁰ En la segunda exhibición individual, *Exposición Fidel Roig Matons* en la Galería Müller, únicamente se exhibieron óleos y muchos de ellos ya se habían presentado en Mendoza en 1932.³¹ La reiteración de obras en estas exposiciones hace evidente el relativo éxito comercial de sus primeras muestras y, por tanto,³² llama la atención que Roig Matons haya continuado con esa selección de obra, abocada a la primera serie de obras del artista, siendo que para ese entonces ya se encontraba realizando *Vestigios Huarpes*.

Cabe destacar que Roig Matons exhibió seis veces obras de *Vestigios Huarpes*, las primeras cuatro veces junto a obras de otros períodos del artista y luego en dos exhibiciones presentadas de forma individual. En 1936 en la muestra de la

Müller de 1936 (Catálogo exhibición); «Las delegaciones al primer congreso de artistas y escritores cuyanos». *Los Andes*, 12 de junio de 1937.

²⁹ En la exhibición de 1932 incluyó los dibujos en carbonilla *Mendigo* y *Pura uva*; un *Autorretrato* en tinta china y los pasteles *En el palco*, *Frugívoros* y *De Antaño*.

³⁰ «Salón Primavera». *Los Andes*, 1 de enero de 1935.

³¹ Nos referimos a las siguientes obras: *Haciendo arrope*, *Para la sierra*, *Yunta brava*, *Autorretrato*, *Contraluz*, *Peral en flor*, *Gitana*, *Nubes de tormenta*, *Senda apacible*, *Coquetería*, *Vallecito de Vistalba* y *Paciendo a la sombra*.

³² Un tema que aún no ha sido estudiado en profundidad en relación a la producción artística de Roig Matons es la escasa venta de obras que tuvo a lo largo de toda su trayectoria. Son pocos los casos donde se han identificado la venta de obra, especialmente ligada a la serie *Vestigios Huarpes* y *Paisaje Épico*.

Galería Müller incluyó la pintura *Iglesia Huarpe* (Fig. 3). En 1937 en el *Primer congreso de artistas y escritores cuyanos* repitió la estrategia ya utilizada para la Galería Müller, presentó *Iglesia Huarpe, Autorretrato y Yunta brava*. Ese mismo año exhibió otra selección de la serie en la exposición de *Arte Regional* en la Academia Provincial de Bellas Artes.³³ En 1945 en la ciudad de San Juan se llevó a cabo la exposición *Evocación Sanmartiniana*, donde el artista expuso por cuarta vez un grupo de obras de *Vestigios Huarpes* junto a otras de su tercera serie, *Paisaje Épico*.³⁴

³³ Marta Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '30* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIFYL, 2001). La selección de obras de esta exhibición es más amplia pero reducida: los óleos *Tipo autóctono*, *Huarpes tejedoras de junco*, *Capilla de los huarpes* y tres obras denominadas *Estampas huarpes*.

³⁴ «Fidel Roig Matons evoca en magníficos cuadros la gran epopeya sanmartiniana». La Tribuna, 18 de julio de 1945. En 1945 presentó algunos carbones de la serie (*Niño cabrero*, *Iríneo Martiniano Jofré*; *Celo maternal*. *Ignacia Joffé*, *Hermana de Carmen, con su niño; Sacrificio*) junto a otras obras de *Paisaje Épico*.

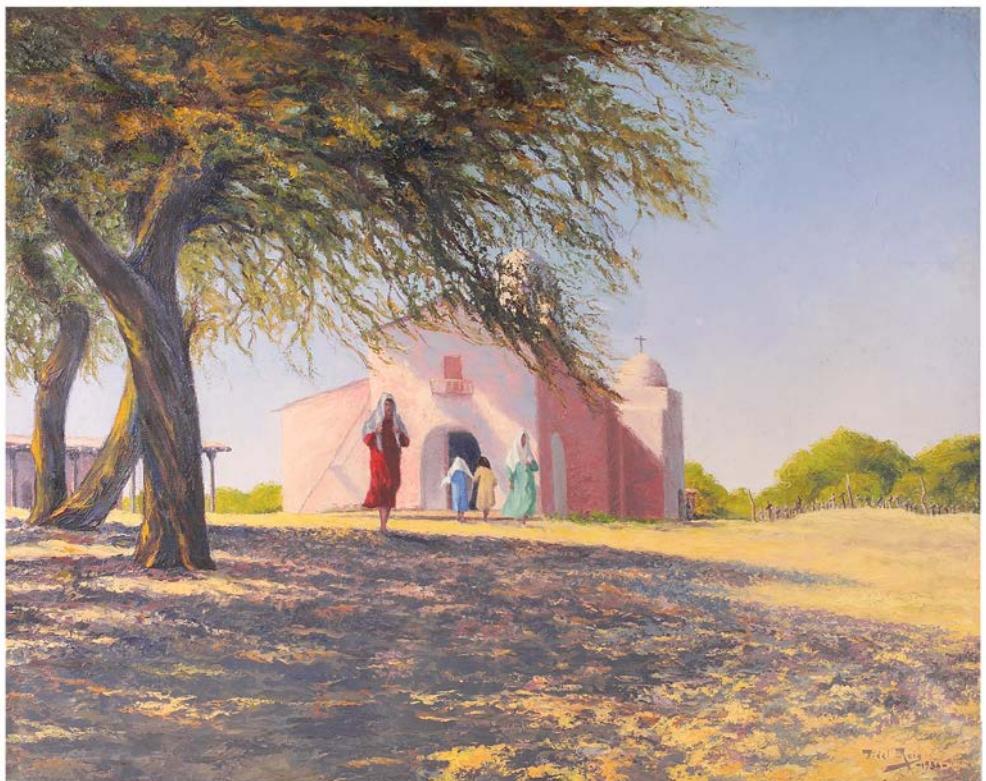


Figura 3. Fidel Roig Matons, Capilla del Rosario, 1934, óleo sobre tela, 91 x 114 cm, colección familia Roig, Mendoza.

De forma individual *Vestigios Huarpes* se expuso en 1947 en el *Día del Indio*, en la galería del artista y en 1974 en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCUYO, *Exposición pictórica de Fidel Roig Matons y muestra de artesanía mendocina*. Estas dos muestras fueron las más importantes que se realizaron

en torno a la serie, por la cantidad de obras reunidas, aunque ninguna implicó la exhibición completa de *Vestigios Huarpe*.³⁵ En 1947 presentó 47 dibujos en carbonilla y 15 óleos junto a tres obras del escultor Luis Perlotti. En 1974 presentó igual cantidad de óleos que carbonillas, un total de 12 obras.³⁶

A partir del listado de propiedad intelectual declarado por los hijos del artista, la serie está compuesta de aproximadamente 80 carbones y 27 óleos. Una gran cantidad de obras son retratos de los habitantes de las Lagunas de Guanacache, otras están dedicadas a distintos trabajos de los laguneros como la pesca, la cestería y la ganadería ovina. Completan la serie algunas obras de animales, paisajes y la vida religiosa. La obra fue principalmente producida en las Lagunas de Guanacache, en *plein air*, a partir de la representación de retratos y escenas que el artista seleccionó para dibujar o pintar en convivencia con la comunidad.

En 1947, Luis Candelaria escribió el texto de un catálogo donde describe cómo Roig Matons pasó de trabajar en la serie *Vestigios Huarpes a Paisaje Épico*, su tercer grupo de obras:

“Roig se había trazado un programa en las Lagunas de Guanacache y concurría allí. Pero al volver de su exposición de Buenos Aires [1936] me habló de los trabajos de Panozzi que había visto y resolvió meterse en la montaña. Y desde entonces ya no la dejó.

³⁵ Otras exhibiciones individuales de la serie se realizaron después del fallecimiento del artista: 2da etapa, exposición retrospectiva. *Vestigios de la raza huarpe*, curada por Marta Gómez de Rodríguez Britos en el Museo Municipal de Arte Moderno (1976), *Roig Matons en Guanacache* en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú” (2000) curada por María del Socorro Cubillos y *Viaje interior. Guanacache* en el Museo Carlos Alonso (2021), curada por Enrique Testasecca.

³⁶ *Día del Indio*. Mendoza: Galería estudio del artista, 1947 (Catálogo de exhibición); *Exposición pictórica de Fidel Roig Matons y muestra de artesanía mendocina*. Mendoza: Biblioteca de la Facultad de Filosofía y letras de UNCUYO, 1974 (Catálogo exhibición).

Fue la cordillera misma la que le fue sugiriendo el desenvolvimiento de su labor, hasta rematar en su dedicación a la gesta sanmartiniana, interesante labor por la cual se conoce ahora a Roig en todo el país”.³⁷

Mucho antes de exhibir de forma individual *Vestigios Huarpes*, Roig Matons prefirió exhibir pinturas de su tercer ciclo, *Paisaje Épico*. En enero de 1938 Roig Matons realizó la primera exhibición integral de paisajes de montaña denominada *Impresiones y maravillas del Inca*.³⁸ Hacia fines de ese año exhibió por primera vez el primer cruce del ejército Libertador, el *Paso de Uspallata* en su galería atelier en Mendoza y en la Galería Müller de Buenos Aires.³⁹ En 1941 obtuvo la beca de la Comisión Nacional de Cultura para realizar el segundo paso del ejército, el *Paso del Portillo*, obra que exhibió en 1943 en su galería taller, en las Salas Nacionales de Exposición y en las salas de arte de YPF de Buenos Aires.⁴⁰

Entre 1947 y 1950 recibió una nueva beca de la Comisión Nacional de Cultura para finalizar el último cruce de los Andes, el *Paso de los Patos*, que exhibió en 1950 en la Bolsa de Comercio de la Provincia de Mendoza.⁴¹ Uno de los cuadros de dicho cruce, *San Martín y su Estado Mayor presencian el paso de las tropas por el Espinacito*, quedó inconcluso por la ceguera que padeció el artista hacia 1952. Este gran conjunto de obras, principalmente

³⁷ *Exposición Sanmartiniana*. Posadas: Casa taller del pintor Luis Candelaria, 1947, s/p. (Catálogo exhibición)

³⁸ *Impresiones y maravillas del inca*. Mendoza en el Hotel de la Compañía Hoteles Sud Americanos, 1938 (Catálogo exhibición).

³⁹ *Histórico paso de Uspallata*. Buenos Aires en la Galería Müller de 1938 (Catálogo exhibición).

⁴⁰ *Histórico Paso del Portillo* en las Salas Nacionales de Exposición, 1944 (Catálogo de exhibición); «Una Muestra Pictórica Sobre Motivos Sanmartinianos Realizó en Y.P.F. el Pintor Español Fidel Roig Matons». Voz Clara, 7 de octubre de 1944.

⁴¹ «Mañana se efectuará la Inauguración del “Tercer ciclo pictórico de rutas del ejército Libertador». *La Palabra*, 27 de diciembre de 1950.

realizadas al óleo, son producto de viajes puntuales que realizó el artista hacia los distintos cruces mencionados. La mayoría de los óleos de pequeño formato y los dibujos en carbonilla fueron realizados en *plein air*. A partir de esos estudios, trabajó las obras de grandes formatos en el atelier. *Paisaje épico* fue, sin duda, la serie más exhibida en toda la trayectoria artística de Roig Matons y la más aclamada por la crítica. Además de las muestras mencionadas, reiteradas veces el artista tituló distintas exposiciones bajo el nombre *Evocación Sanmartiniana*, aunque pareciera ser que en cada caso la selección de obra fue distinta.⁴² Desde 1966 proyectó diapositivas sincronizadas con un relato oral y música sobre su labor artística en alta montaña denominado *Evocación audiovisual de arte, historia y patria* que también dio a difundir reiteradas veces.⁴³

En el contexto de exposiciones antedicho, la serie *Vestigios Huarpes* fue una obra muy poco presentada en muestras. Resulta interesante preguntarse por qué la serie, a la que el artista le dedicó un tiempo considerable de producción a lo largo de su carrera artística, tuvo una circulación acotada en espacios de exhibición. Es decir, cabe preguntarse si las razones por las que *Vestigios Huarpes* tuvo tan poca difusión están relacionadas con la técnica y/o la temática de la serie, inquietud que no ha sido indagada hasta el momento.

La pintura al óleo fue la técnica más utilizada por el artista como también la más exhibida, como se hace evidente en el recorrido

⁴² Como en la exhibición de 1956, *Evocación pictórica Sanmartiniana, ruta del Ejército Libertador por el paso del Portillo* y la de 1959, que incluyó una selección de los tres cruces.

⁴³ «Evocación de la Gesta Sanmartiniana en un Acto de Carácter Audiovisual». *Los Andes*, 15 de agosto de 1966. La serie *Paisaje Épico* amerita un análisis más exhaustivo que excede el presente artículo, datos relevantes para tomar en cuenta son la afiliación de Fidel Roig Matons al partido peronista y las ayudas materiales, de vivienda y compras que recibió por parte del ejército argentino para llevar a cabo sus viajes. Información disponible en el AGP, archivo Fidel Roig Matons.

de exhibiciones presentado. Como se mencionó anteriormente, la primera obra de *Vestigios Huarpes* que presentó fue *Iglesia Huarpes*, un óleo, en la Galería Müller.⁴⁴ Considerando toda su producción artística, el óleo y el dibujo en carbonilla no parecieran haber tenido el mismo estatus a la hora de ser presentados en muestras, ya que los dibujos fueron excepcionalmente incluidos. Existió otra serie de carbonillas de retratos de treinta y dos músicos célebres que Roig Matons posiblemente realizó en su etapa regionalismo mendocino como el caso de *Ludwig Van Beethoven*, *Antón Rubinstein* y *Franz Schubert*. La serie presenta retratos que, al igual que los retratos indígenas, el interés está puesto en la fisionomía del rostro del individuo más que en su vestimenta o contextualización. Sin embargo, a diferencia de los retratos indígenas, esta serie se basó en ilustraciones de revistas o postales que Roig Matons usó como modelos para su elaboración. Las obras de la serie se conocieron públicamente recién en 2012, cuando los hijos del artista realizaron la exposición *Homenaje a Fidel Roig Matons*, hecho que contribuye a suponer que podría haber habido, para el artista, un trato diferencial de las técnicas.

Por otro lado, se han encontrado reiterados indicios en diversas notas periódicas de 1936 que preanunciaban la exhibición de *Vestigios Huarpes*, hecho que no ocurrió hasta 1947: “El señor Roig tiene en ejecución un importante conjunto de trabajos de carácter autóctono de esta región, que dará a conocer poco después de su regreso de Buenos Aires”.⁴⁵ A pesar de que se desconocen los motivos de la cancelación de dicha exhibición cercana a 1936, es decir, si responde al ambiente artístico o a una situación personal del artista, se ha encontrado una carta en la

⁴⁴ Exposición Fidel Roig Matons en la Galería Müller, 1936 (Catálogo exposición).

⁴⁵ «Exposición en Buenos Aires del pintor Roig». *Los Andes*, 13 de abril de 1936.

que también se menciona una posible exhibición de la serie que finalmente no se llevó a cabo. La misiva fue escrita por el galerista de la Galería Müller el 31 de mayo de 1941, la cual fue hallada en el AGP. En la carta se menciona la negativa por parte de Roig Matons a exhibir la serie, “He tomado buena nota que este año no piensa hacer su exposición de dibujos y la exposición queda proyectada para recién el año próximo”⁴⁶. Finalmente, un artículo de un diario de San Juan en 1945 agrega una nueva pista: asocia las obras de la serie *Vestigios Huarpes* a las realizadas por Ramón Subirats: “Roig Matons se muestra un artista consumado en los carbones. La evidente influencia de Subirats no desdice el mérito de los trabajos que exhibe justamente con los cuadros de la evocación Sanmartiniana. Vida, relieve, sombras y luces, juegan admirablemente en las cartulinas que evidencian una soltura extraordinaria”⁴⁷.

Se podría pensar que la semejanza en los conjuntos de obras de temática indígena de Roig Matons y Subirats podría haber contribuido a la poca exhibición que tuvo *Vestigios Huarpes*. Una búsqueda de diferenciación por parte de Roig Matons respecto a Subirats se hace evidente en la selección de obra que presenta para la exposición colectiva de *Arte Regional* de 1937, donde participan ambos artistas. La elección de Roig Matons de presentar únicamente óleos de *Vestigios Huarpes*, técnica utilizada en una escasa cantidad de obras de la serie, refuerza la idea de que Roig Matons priorizó la exhibición de óleos. Por otra parte, consideramos que la selección fue una estrategia de

⁴⁶ Nos referimos al Archivo General de la Provincia de Mendoza, donde se halla un archivo dedicado a Fidel Roig Matons, donado por Fidel y Arturo Roig. Lamentablemente la documentación no está inventariada ni tampoco la colección no cuenta con un catálogo para el cual referir la locación documental específica.

⁴⁷ «Fidel Roig Matons evoca en magníficos cuadros la gran epopeya sanmartiniana». La Tribuna, 18 de julio de 1945.

diferenciación para con los carbones de Subirats.⁴⁸ No habría que dejar de reparar en que la muestra más importante y más completa de la serie fue exhibida por primera vez años después del fallecimiento de Ramón Subirats (1942). Por tanto, consideramos que la escasa exhibición de la serie *Vestigios Huarpe* se debió a que la técnica y temática de la serie no le permitían a Roig Matons consolidar una estrategia para distinguirse y diferenciarse dentro del campo artístico mendocino, hecho que sí ocurrió con su última serie, *Paisaje Épico* y que se hace evidente al constatar la importante cantidad de exhibiciones realizadas y premiaciones obtenidas entre una y otra serie.

Ahora bien, ya habiendo contextualizado *Vestigios Huarpe* en relación al campo artístico y etnográfico así como también indagado en el lugar que tuvo la serie en la producción artística de Roig Matons, amerita profundizar en cómo fue realizada la obra, la cual estuvo ligada a distintos viajes que lo acercaron a la comunidad Huarpe, aspecto que nuevamente pone a esta serie en cruce con el trabajo de campo de etnógrafos y de los viajes de artistas contemporáneos asociados al nativismo.

Los viajes hacia las Lagunas de Guanacache

Roig Matons mantuvo un contacto cercano con la comunidad huarpe por medio de los reiterados viajes que se llevaron a cabo entre circa 1926 y 1939. No resulta fácil enmarcar los viajes de Roig Matons en fechas precisas, en tanto los años mencionados

⁴⁸ En la exposición Subirats presentó los carbones Vieja, Niña mendocina y Gregoria la pastelera mientras que Roig Matons presentó los óleos Tipo autóctono, *Huarpe tejedoras de junco*, *Capilla de los huarpes* y tres obras denominadas *Estampas huarpes*. Esta muestra parece ser el primer antecedente donde se pusieron en diálogo las obras de temática indígena de ambos artistas.

en los documentos no coinciden con los que suponen sus hijos o historiadores del arte. La fecha más temprana de posible datación de su primer viaje fue 1926. En una sesión de la cámara de diputados de 1952 –donde se aprueba la pensión vitalicia de Roig Matons– González Lemos recuerda la sorpresa que le causó encontrar a Roig Matons en 1926 en las Lagunas del Rosario, oficiando de enfermero dentro de un rancho donde aplicaba vacunas, mientras el diputado visitaba la zona por una campaña política.⁴⁹ La historiadora del arte Gómez de Rodríguez Britos menciona dos fechas disímiles;⁵⁰ en el catálogo de la exposición *Vestigios Huarpes* de 1976 ubica temporalmente los viajes entre 1929 y 1933 mientras que en su libro *Mendoza década del '20* los sitúa entre 1929 y 1930. Por otra parte, las fechas de viajes que sugieren los hijos del artista entrevistados (Virgilio y Enrique Roig) son posteriores, entre 1931 y 1939. Se podría estimar que sus viajes ocurrieron entre circa 1926 y 1939, esta última fecha se encuentra referida a un viaje realizado por Roig Matons junto a Carmen Jofré donde visitó las localidades de Costa de Araujo, Colonia Francesa, Nueva California, Rosario y San José.⁵¹

Por otra parte, en el archivo familiar se encuentra un listado de expediciones de Roig Matons en el que consigna: en 1925 una primera entrada a las Lagunas por Lavalle, enfocando su atención en San José de las Lagunas; en 1926 entró por Costa Araujo y Colonia Francesa, trabajó en la Capilla del Rosario y las Tunitas; en 1927 visitó Tres Esquinas, la Laguna del Toro, el puesto Las Hormigas y la Balsita; en 1928 trabajó en Algarrobo Grande, la Bolsita, Los Blancos y la Capilla; en 1929 entró por

⁴⁹ Ver la sesión de la Honorable Cámara de Diputados del 16 al 19 de diciembre de 1952, página 2241.

⁵⁰ Segunda etapa exposición retrospectiva. *Vestigios de la raza huarpe*. Mendoza: Museo Municipal de Arte Moderno, 1976 (Catálogo de exhibición); Gómez de Rodríguez Britos, *Mendoza y su Arte en la década del '20...*

⁵¹ Roig, et al., *Guanacache...*

media agua y luego por Lavalle, pintó y dibujó en la Capilla del Rosario; en 1930 entró por Costa Araujo. Aunque lamentablemente no se ha podido acceder a otros documentos de viaje y se desconoce el autor del listado antes mencionado, la fecha de 1926 coincide con el relato del diputado citado anteriormente, por lo que consideramos que la fecha de circa 1926-1939 podría ser la más cercana a la producción artística de Roig Matons en las Lagunas.

Más allá de las contradicciones en las fechas del primer viaje, el relato familiar narra que el primer viaje hacia las Lagunas aconteció por invitación de un inspector general de escuelas don Rafael Vellezaz, travesía que lo inspiró –posteriormente– a realizar sus obras de temática indígena allí.⁵² Al parecer los medios con los que Roig Matons viajó hacia las Lagunas fueron variando con el tiempo, sus hijos mencionan que se trasladó con el ferrocarril Pie de Palo, que tenía una estación cercana a la Capilla del Rosario, que Miguel Míguez –amigo del artista– lo llevó en auto algunas veces y que logró comprarse un auto que terminó vendiendo al Turco, un comerciante que recorría las Lagunas.⁵³ Los viajes duraban aproximadamente un mes, por la intensidad del calor en la zona solían hacerse entre invierno y primavera. Eventualmente se instalaban en la Balsita, en una pieza al lado del rancho de Don Juan de Dios Díaz, a quien Roig Matons le encargaba el cuidado de su mula y sulki mientras el artista se encontraba en la ciudad de Mendoza.⁵⁴ La pieza había sido construida para guardar maquinarias que utilizaba el departamento de Irrigación Nacional, y el ingeniero Curelli,

⁵² Datos extraídos de las entrevistas a Virgilio y Enrique Roig entre 2017 y 2019.

⁵³ La venta, según Virgilio Roig, fue a cambio de que el Turco llevara víveres a la comunidad hasta que quedase cubierto el costo del vehículo.

⁵⁴ La mula y el sulki eran fundamentales para trasladarse entre los puestos de los Laguneros.

encargado de la zona, se la prestaba. Un recuerdo recurrente de sus hijos es que muchas veces dormían bajo la luz de las estrellas dado que la pieza estaba repleta de vinchucas. Los entonces hijos menores de Roig Matons asistieron a la escuela de las Lagunas mientras su padre trabajaba en su producción artística, primero fue Mario Roig, luego Virgilio Roig.

Roig Matons tuvo dos intermediarios que lo introdujeron a la comunidad: el Turco, Don David Hanna, comerciante árabe que vivía cerca de su casa y recorría toda la zona de Guanacache vendiendo mercaderías elementales –como víveres, ropa, alpargatas, yerba, tabaco, etc.–, y Carmen Jofré, habitante de las Lagunas con quien el artista forjó una amistad profunda (Fig. 4), quien le facilitó la realización de retratos –muchos de ellos familiares de él como *Niño cabrero*, *Irineo Martiniano Jofré* e *Ignacia Jofré*, su hermana –.

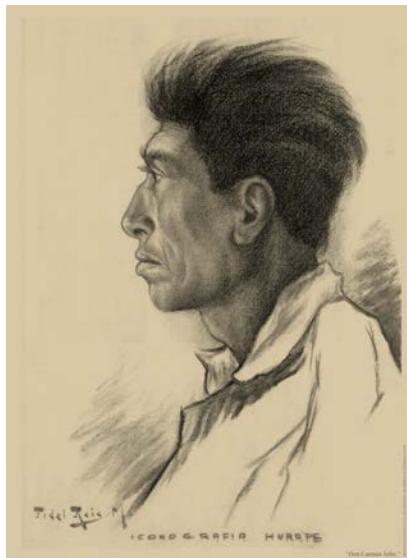


Figura 4. Fidel Roig Matons, Retrato de Carmen, carbón sobre papel, 60 x 70 cm, colección familia Roig.

A partir de su vínculo con la comunidad Roig Matons se interesó por retratar a distintas familias de la zona como los Nievas, los González y los Reynoso en distintas oportunidades como a *Don Osvaldo González* (Fig. 5).

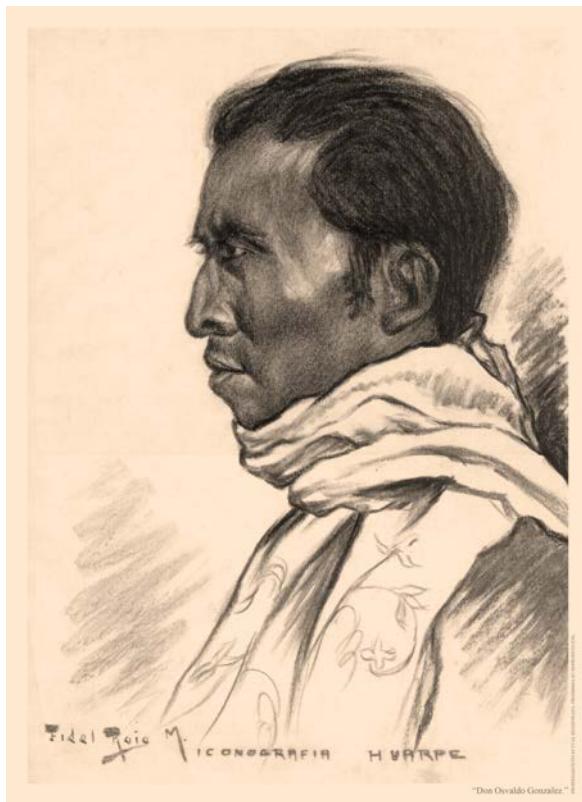


Figura 5. Fidel Roig Matons, *Don Osvaldo González*, carbón sobre papel, 60 x 70 cm, colección familia Roig.

Hacia 1934, Roig Matons consiguió un permiso para viajar por las vías en construcción del ferrocarril Pie de Palo en pos de contactarse con los laguneros. Allí conoció a Carmen, un obrero que tenía la mano herida por un derrumbe en la construcción. Según cuentan sus hijos, Roig Matons le ofreció llevarlo al Hospital San Antonio, donde trabajaba un médico amigo del artista, el doctor Redento Basso, quien posteriormente le diagnosticaría Chagas a Carmen Jofré.⁵⁵ Desde entonces, los hijos de Roig Matons afirman que cada vez que Carmen visitaba la ciudad de Mendoza se establecía en su hogar, Enrique Roig recuerda muy vívidamente cómo colaboró en tramitarle la jubilación a Carmen y las veces que lo visitó en el hospital antes de su fallecimiento.

El último viaje que el artista realizó fue al norte de San Juan, específicamente a Pismanta, en abril de 1946. De este viaje se ha encontrado un pequeño anotador en el AGP que introduce datos interesantes como un listado de nombres de personas con distintos comentarios anexos bajo el título “compañeros de viaje y que se les sacó fotos”, datos del clima, los lugares visitados y varias recetas de comidas caseras. Dentro del listado de retratados se encontraron indicaciones más específicas como “Francisca Muñoz de Díaz con el mate” o “Familia de indios en el lugar ‘El Paraíso’”. Roig Matons contaba con un estudio fotográfico en su casa el cual utilizaba con frecuencia para la reproducción de obra,⁵⁶ este es el primer dato concreto por el cual se sabe que el artista hizo una visita durante la cual tomó

⁵⁵ Roig. et al., *Guanacache...*

⁵⁶ Hubo dos modos en los que Roig Matons realizó reproducciones de sus obras, una de ellas fue utilizando la fotografía para hacer circular postales de obras seleccionadas, aunque también se han encontrado otros usos de las fotografías, como las que presentan detalles de sus óleos. La otra técnica que utilizó para la reproducción de obra fue la heliografía en pos de efectuar copias casi exactas de las obras sobre papel vegetal, proceso que utilizaba para hacer regalos especiales.

fotografías. A pesar de haber tenido una cámara Leika, pareciera no haber incursionado en la fotografía desde una exploración artística y, lejos de lo que podríamos esperar, ni siquiera concibió sus tomas en Pismanta como obras dado que no figuran en el inventario de la serie. Tampoco se han encontrado dibujos que coincidan con los nombres anotados, por lo que se podría suponer que las fotografías fueron registros con los que Roig Matons no realizó obra posterior, razón por la cual el viaje no está incluido en las fechas de realización de la serie.

La concepción artístico-documental hacia su propia obra y su acercamiento a la comunidad Huarpe refleja un interés genuino hacia el otro que, según Favre, respondería al compromiso social de Roig Matons. La autora afirma que, "En este sentido, debemos reconocer que son los artistas los que contribuyeron a reivindicar las culturas nativas de Mendoza".⁵⁷ Efectivamente se han encontrado referencias de un importante compromiso social por parte del artista en relación a facilitar el bienestar de la comunidad Huarpe, ya sea con el envío de alimentos o a través de campañas de vacunación. En el siguiente apartado profundizaremos en las implicancias que tuvo la noción de documento tanto para su producción como su interpretación.

En tanto la serie *Vestigios Huarpes* aborda una temática muy poco difundida en el campo artístico argentino y mendocino, en el contexto de una escasa representación indígena, las obras adquieren un lugar destacado en tanto surgen de una interrelación con una comunidad indígena, favoreciendo una mayor visibilidad de ese grupo social. En este sentido, resulta interesante destacar que los discursos etnográficos de la época, junto con los descubrimientos arqueológicos en las provincias de

⁵⁷ Patricia Favre, «Pintura mendocina. La tradición como vanguardia» (Mendoza: Universidad de Champagnat, 2015), 18.

Tucumán, Salta y Jujuy como los de Juan Ambrosetti, Salvador De Benedetti, el nacionalismo cultural difundido por Ricardo Rojas quien puso en valor los motivos prehispánicos abstractos encontrados en cerámicas y textiles para ser utilizados en el diseño industrial, así como también del arte popular y la difusión de mitos o leyendas, contribuyeron a consolidar una vasta fuente de inspiración que motivó a muchos artistas a emprender viajes hacia las provincias en búsquedas de inspiraciones artísticas asociadas a un imaginario americano, como el de Luis Perlotti o Gertrudis Chale. En este contexto es que *Vestigios Huarpes* adquiere un valor diferencial no sólo por haber sido una obra que respondió a la búsqueda del regionalismo mendocino, sino también coincidió con la propuesta del nativismo, como mencionamos anteriormente.

Supuestos de una interpretación documental de la serie

Fidel Roig Matons también se vio influenciado por el discurso etnográfico antes mencionado, lo cual lo llevó a cambiar el título de la serie que hoy se conoce como *Vestigios Huarpes*.⁵⁸ El relato de los hijos de Roig Matons es claro en torno a este tema, fue Canals Frau el que le recomendó incorporar la palabra vestigio en concordancia con sus teorías y estudios sobre la extinción huarpe. Sin embargo, al observar las obras de la serie se hace notorio que junto a los cambios en el modo de firmar aparecieron nuevos títulos: primero un grupo de obras presentan sólo una firma que varía entre Fidel Roig y F. Roig Matons; luego otros dos grupos se denominaron “Iconografía huarpe” y “Aborígenes Cuyo”, ambos firmados por Fidel Roig M.

⁵⁸ Se han encontrado diversas variaciones en el modo de mencionar *Vestigios Huarpes*, sus hijos la mencionan como “Últimos vestigios de la raza huarpe” mientras en algunos retratos se puede leer junto a la firma del autor “Vestigio huarpe Cuyo”.

y finalmente, en una gran cantidad de obras puede leerse “Vestigio Huarpe” de Fidel Roig Matons.⁵⁹ El pasaje de una obra sin título a otra que destaca el hecho artístico y luego hacia otras que se centran en la comunidad indígena representada sugiere que efectivamente el acercamiento a postulados etnográficos cambió el modo de percibir su propia obra, tal como afirman sus hijos.

Roig Matons se interesó en la fisionomía del rostro indígena, aunque los retratos no fueron el único tipo de obra que realizó, la gran mayoría de las escenas de costumbres fueron dedicadas al trabajo, cestería y armado de balsas. Esta diferenciación, junto a la colección de puntas de flecha que acuñó tras los viajes a las Lagunas sugiere un acercamiento a la cultura material pasada y contemporánea huarpe que pareciera trascender lo etnográfico y acercarse a una mirada socio-histórica.

En el libro *El sentido del arte* el artista afirma: “La misión completa del arte sólo la alcanza aquel artista que la asocia a un fin social, sin que vaya por ello en desmedro del arte en sí”.⁶⁰ En ese libro Roig Matons, a través de la escritura de sus dos hijos mayores,⁶¹ plantea tres aspectos cruciales de su visión artística: Como artista se autodenomina pintor de Historia, otorga a su obra una función social asociada a la catarsis e imagina un público tan amplio como los integrantes de toda una nación.

Si Fidel Roig Matons veía en el indígena una raza en extinción no resultaría extraño que le atribuyera a su obra un valor agregado,

⁵⁹ A pesar de que las obras en su gran mayoría no están fechadas, el uso de Vestigio huarpe coincide con la firma que el artista utilizó en su obra tardía y que las obras firmadas como Fidel Roig –sin título– remiten a la firma de sus primeras obras. Sin embargo, la inclusión de los títulos podría haber sido agregada posteriormente a la realización de la obra, lo cual requeriría un estudio especial.

⁶⁰ Andrés Simón y Antonio Simón, *El sentido del arte en Fidel Roig Matons* (Mendoza: D' Accurzio, 1977), 47.

⁶¹ El libro fue escrito bajo el seudónimo, los autores fueron Arturo y Fidel Roig.

el de un documento. Un caso ejemplar de realización de obra explícitamente de tipo documental ocurrió entre 1940 y 1945 cuando Roig Matons, por encargo de los médicos Salvador Mazza y Germinal Basso, realizó aproximadamente 30 retratos de enfermos internados en el hospital San Antonio afectados por el Chagas, enfermedad descubierta por el propio Mazza. La obra, prácticamente desaparecida tras un incidente en el archivo Mazza, fue crucial para representar a color las etapas de la enfermedad en distintas partes del cuerpo de los afectados, en una época en la que la fotografía a color era costosa.

Por otra parte, en 1950 Roig Matons junto a su esposa Elisabet Simon elaboraron un manuscrito con el fin de difundir *Vestigios Huarpes* junto con descripciones de la situación económica, social y ecológica de Guanacache.⁶² El original de 38 páginas contenía la descripción de la obra en torno al modo de vida de los Laguneros, su historia y un relato sobre la celebración de la Virgen del Rosario. La intención de los autores de sumar textos escritos por etnólogos o arqueólogos se concretó en 1963, fecha en la que Juan Schobinger elaboró un texto denominado “Las poblaciones indígenas de Mendoza a través del tiempo”.⁶³ La elaboración de este escrito, que posteriormente se publicó en 1999, implicó que la obra quedara asociada a un valor documental por sobre el artístico.

Otro dato curioso y revelador es que Roig Matons contempló la posibilidad de enviar sus obras a un museo etnográfico. En 1940 un intermediario de Roig Matons en Estados Unidos ofreció al Museo del Indio obras de *Vestigios Huarpes*.⁶⁴ Es interesante el caso ya que el museo rechazó el ofrecimiento en tanto sólo veía

⁶² El proyecto editorial *Guanacache. Fidel Roig Matons, pintor del desierto* se publicó recién en 1999. Ver Roig. et al., *Guanacache...*

⁶³ Roig. et al., *Guanacache...*

⁶⁴ Documento encontrado en el AGP, lamentablemente el archivo Fidel Roig Matons no cuenta con un catálogo para identificar exactamente la locación del documento.

en las obras un valor artístico y no documental, contrastando con el modo en que Roig Matons concebía a su obra. Su noción documental seguramente haya estado asociada a la idea de que la figuración y el realismo de la imagen implicaban una reproducción de una realidad objetiva, concepción que hoy amerita revisión. Hasta la publicación de este escrito, la relación entre la obra de Roig Matons y la realidad social fue entendida desde un enfoque objetivo no sólo por el artista sino por los críticos e historiadores precedentes.⁶⁵ Proponemos pensar la relación entre la obra y la realidad social desde la propuesta de Peter Burke, quien sugiere analizar cuidadosamente las imágenes desde la perspectiva de testimonios históricos.⁶⁶ Las obras pueden reflejar tan solo algún aspecto de la realidad social –sin ser reflejos de la realidad–, y dicha representación está mediada por la intención del artista, asociada justamente a las ideologías, mentalidades o identidades. Asimismo, el autor advierte que los géneros pictóricos –y en especial el retrato– establecen de por sí un sistema de convenciones propios al mismo tiempo que reflejan modos de ver la alteridad que representan, algo fundamental para comprender la serie y en particular la representación indígena de principios del siglo XX. Por otro lado, Burke agrega que la cultura material reflejada en las imágenes puede ser entendida como un testimonio de cómo algunos objetos se utilizan o se disponen. En este sentido, es destacable mencionar que algunas obras de Roig Matons, especialmente las referidas al armado de canastas, sirvieron

⁶⁵ Para profundizar en el tema ver Plaza Roig, «Alcances del relato de extinción...»

⁶⁶ Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Editorial Crítica, 2005), 25-41.

para que la comunidad huarpe recuperara dicha técnica en el siglo XXI.⁶⁷

Analizar *Vestigios Huarpes* desde la perspectiva de testimonios históricos nos permite volver a poner el foco en las imágenes y pensarlas en relación a la construcción visual de los retratos y el género costumbrismo, que como dijimos anteriormente, tuvo un importante alcance tanto desde el regionalismo mendocino como el nativismo. A partir de estos ejes de análisis es que se puede destacar un aspecto fundamental de la serie, hasta el momento desatendido, la incorporación de nombres propios en retratos indígenas. Como veremos, es una característica peculiar en tanto que predomina el anonimato en el retrato indígena. Este corrimiento en la representación permite el distanciamiento tanto del discurso etnográfico como de los modos de representación indígena de principios del siglo XX, aspectos que abordaremos a continuación.

El gesto de la memoria en *Vestigios Huarpes*

Retomando las investigaciones de Penhos,⁶⁸ en las obras nativistas de tipos indígenas o mestizos de principios de siglo XX surgió un renovado interés por los valores telúricos –también sujetos a desaparecer– que mantuvo muchas características de la mirada etnográfica al representar una extensa galería de tipos grupales o individuales estáticos, pasivos y generalmente inactivos. A pesar de las continuidades etnográficas, Penhos distingue que lo telúrico enfatizó la relación del indígena con su entorno, por lo que los festejos, el trabajo y las ferias otorgaron

⁶⁷ Para más información sobre el tema ver la película dirigida por Valeria Roig, *Huanacache retratos en el desierto* de 2007. Mendoza: 47 min. <https://www.youtube.com/watch?v=jxHyoapjGDM>

⁶⁸ Penhos, «Nativos en el Salón...»

otros modos de visibilidad indígena, aunque desde una dimensión neutra, sin conflictos sociales. Por otra parte, Deborah Poole y Natalia Majluf, han destacado que los proyectos nacionales latinoamericanos se nutrieron de una cultura visual eurocentrada que desde el siglo XVIII estableció como modelos de representación indígena la mirada etnográfica, los tipos y costumbres, especialmente asociados a los artistas viajeros.⁶⁹ En ese marco podemos destacar las obras de Roig Matons que se acercan a una mirada telúrica sobre el trabajo como se puede observar en *Las canasteras* (Fig. 6), óleo donde se representan a dos mujeres tejiendo cestas en lo que podría ser un rancho semi abierto, donde además se encuentra una colección de canastas finalizada.

⁶⁹ Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad*. (Lima: Sur Casa Estudios del Socialismo, 2000); Natalia Majluf, «Pancho Fierro, entre el mito y la historia». en *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro* (Madrid: Ediciones del Viso, 2008).



Figura 6. Fidel Roig Matons, *Las canasteras*, s/f, óleo sobre tela, 130 x 100 cm, colección familia Roig.

Por medio de las distintas técnicas el artista aborda las escenas de costumbres de modo distintivo, en los dibujos se observa una mayor variedad de escenas dentro de una misma labor representada, la pesca conforma un núcleo temático muy interesante en cantidad y calidad, ya que presenta encuadres fotográficos que muestra la construcción de una balsa y la labor de los balseros de forma seriada como en *La vuelta de la pesca, regresando con las redes*, *Lagunero de huanacache con su hija*,

*Curvando la proa, Junco y totora para la balsa (Fig. 7), y
Preparando las redes.*

Una importante cantidad de obras de la serie son propiamente retratos de los Laguneros, es decir, retratos indígenas. En tanto el retrato indígena es la representación de una diferencia racial, Stuart Hall considera que la representación configura un estereotipo en tanto “*reduce, esencializa, naturaliza y fija la ‘diferencia’*”.⁷⁰ La caracterización del retrato indígena se articula a partir de binomios, el más importante históricamente ha sido el de civilización-barbarie de Sarmiento. Dicho binomio tuvo en siglo XX una difusión particular en torno al nativismo, en tanto modo específico de representación.⁷¹

⁷⁰ Stuart Hall, «The Spectacle of the ‘Other’», en *Representation: cultural representations and signifying practices* (Londres: Open University, 2010), 430.

⁷¹ Si bien excede este artículo, la propuesta de Ricardo Rojas justamente favorece a modificar el binomio planteado por Sarmiento. Ver Ricardo Rojas, *Eurindia* (Buenos Aires: Losada, 1951)

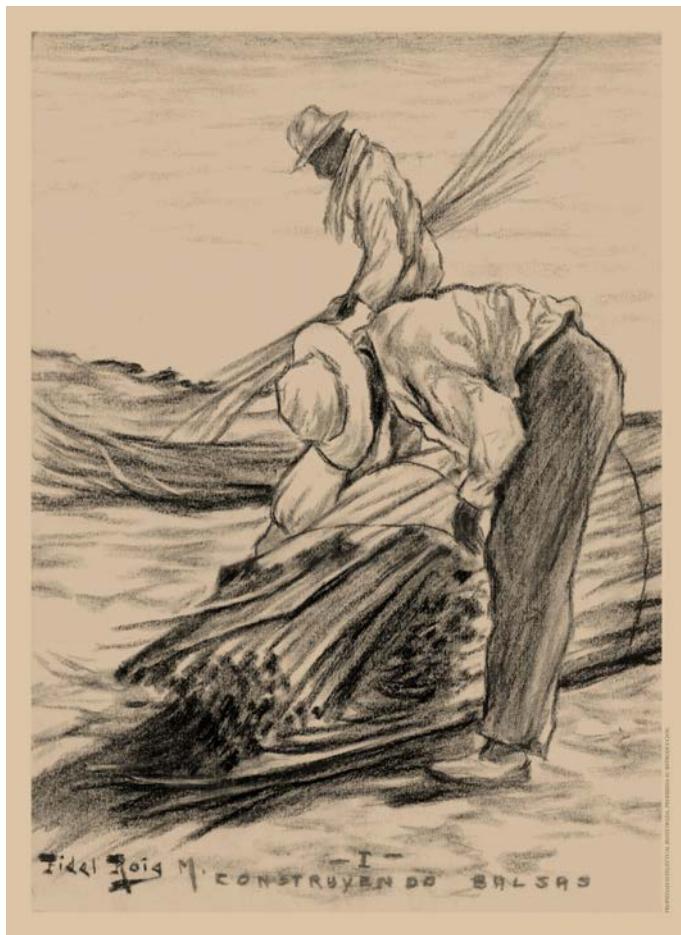


Figura 7. Fidel Roig Matons, *Junco y totora para la balsa*, s/f, carbonilla sobre papel, 73 x 57 cm, colección familia Roig, Mendoza.

Ahora bien, el retrato indígena a partir de modelos vivos presentó particularidades específicas, en tanto que, a diferencia del retrato burgués, la imagen no fue producto de un encargo, el

retratado no fue el destinatario de la obra, la identidad del retratado muchas veces fue anónima y la circulación de las obras fue masiva en diversas publicaciones (científicas, manuales, revistas, diarios, postales) y exhibiciones. Según Penhos la representación nativista de tipos indígenas:

“Se trata, casi siempre, de una figura única, ubicada en un paisaje agreste o en una calle de pueblo. En ambos casos es posible hallar la típica iglesia del norte. La atención está puesta en el rostro del personaje, mientras que las ropas y otros elementos [ponchos, sombreros, cacharrros] contribuyen a caracterizarlo.”⁷²

Efectivamente el rostro del retratado, su fisionomía, es de especial interés para Roig Matons. Sin embargo, no buscó exotizar al lagunero en tanto no se interesó necesariamente en caracterizar a los retratados con elementos característicos de su cultura material, la síntesis y soltura de ciertos trazos del dibujo envuelven a la figura en una abstracción que evoca su atuendo. Este interés por la fisionomía puede ser entendido como un signo visible de diferenciación racial, retomando a Hall es por medio de la representación de un cuerpo diferente que se difundió el “conocimiento racializado”.⁷³ Por otro lado, no es posible soslayar la tensión que se pone en juego en el retrato indígena que está vinculada al género tal como afirma Penhos “todo retrato es a la vez la imagen de una individualidad y una tipología. El cuerpo y la cara de un individuo son su marca definitiva, pero también representan al grupo de referencia”.⁷⁴

⁷² Marta Penhos, «Indios de Salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional [1911-1945]», en *Arte y poder*, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes (Buenos Aires: CAIA, 1993), 26.

⁷³ Hall, «The Spectacle of...», 427.

⁷⁴ Marta Penhos, «Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX». En *Arte y antropología*, (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005), 51.

Ahora bien, aunque en la representación indígena de Roig Matons tuviera un lugar central la fisonomía del retratado, en los títulos de algunas obras encontramos los nombres de sus retratados, lo cual implica una rareza en torno al retrato indígena.

El anonimato del retratado en el género retrato indígena refuerza su estereotipación y es el resultado de una multiplicidad de imágenes y agencias que evocaron su figura. Esta característica fue ampliamente difundida especialmente en los textos asociados a fotografías etnográficas del siglo XIX y XX, los epígrafes de las postales indígenas (1910-1940) como en los títulos de las obras nativistas e indigenistas de principios de siglo XX. Respecto a los epígrafes de las postales de indios (1910-1940) Masotta advierte que muchos casos fueron erróneos, ya que se han encontrado postales difundidas en distintos países bajo diversos rótulos. Según el autor, la palabra indio fue la más recurrente, aunque muchas veces era acompañada del nombre de una etnia, un territorio o aclaraciones como curandero. En todos los casos mencionados por Masotta la identificación individual por medio de nombres propios fue inexistente.⁷⁵

Por su parte la fotografía etnográfica no respetó la identificación étnica de los retratados como tampoco su identidad,⁷⁶ y en la mayoría de las obras nativistas e indigenistas se pueden leer títulos genéricos como *India con collar* de Gertrudis Chale, *Tipo K'olla* de José Sabogal, *Cazador de iguanas* de Miguel Viladrich

⁷⁵ Carlos Masotta «Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Miniaturización de los cuerpos e indicios de la resistencia en las postales de indios argentinos (1900-1940)» En *IV Congreso Chileno de Antropología* (Colegio de Antropólogos de Chile A. G: Santiago de Chile, 2001), 561-567; Carlos Masotta, «Representación e iconografía de dos tipos nacionales» En *Arte y antropología* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005), 67-114.

⁷⁶ Mariana Giordano. *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860 – 1970* (Buenos Aires: El Artenauta ediciones, 2012).

Vila, por mencionar algunos. El anonimato en las obras indigenistas ha sido entendido por Majluf como un aspecto fundamental de la construcción de la figura del indígena como símbolo de lo nacional.⁷⁷

Las características particulares que constituyen al retrato indígena parecieran negar de manera constante su atributo individual y, por tanto, su condición como sujetos. Los retratos de Roig Matons incorporan tanto nombres propios, como *Don Juan Manuel Villegas, síndico de la Capilla de San José* (Fig. 8), como genéricos, tal es el caso de *Lagunerita*. Sin embargo, son estas familias las que serán los principales retratados bajo nombres propios y genéricos. Nos referimos a Pascua Nievas, Nemesia Nievas, Silvestre Nievas, Juan de Dios Nievas, Polonio González, Osvaldo González, Tadeo Mayorga, Crisóstomo Reynoso y Patrocinia Reynoso.

⁷⁷ Natalia Majluf, «El indigenismo en México y Perú: una visión comparativa», *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas, XVII coloquio internacional de historia del arte* (México D.F.: UNAM, 1994) 611-628.



Figura 8. Fidel Roig Matons, Don Juan Manuel Villegas, síndico de la Capilla de San José, sin fecha, carbón sobre papel, 48 x 63 cm, colección familia Roig, Mendoza.

Si bien se han encontrado distintas variantes de los títulos de las obras de Roig Matons al contrastar el inventario de obra con el libro *Guanacache*, cuando el artista incorpora el nombre de los retratados contribuye a destacar la individualidad del retratado y al mismo tiempo ofrece una aproximación hacia esa alteridad única, en tanto la utilización del nombre propio implica un reconocimiento como sujeto y un corrimiento respecto a la construcción de la diferencia estereotipada y anonimato de la representación indígena. Asimismo, cabe recordar lo afirmado por Hans Belting sobre la representación del cuerpo: “cada vez que aparecen personas en una imagen, se están representando cuerpos. Por lo tanto, también las imágenes de esta naturaleza poseen un sentido metafórico: *muestran cuerpos, pero significan personas*”.⁷⁸ El hecho de que Roig Matons se interesara por destacar ciertas individualidades nos permite entrever que su sensibilidad artística y el vínculo personal que entabló con la comunidad Huarpe le permitió configurar otro modo de ver a los laguneros, con quienes convivió en los distintos viajes para realizar su obra.

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos procurado hacer una revisión integral de la contextualización, exhibición, producción e interpretación de la serie *Vestigios Huarpe* de Fidel Roig Matons ya que consideramos aspectos hasta ahora desatendidos que abonan al estudio de dicha serie. Por un lado, identificar la red de relaciones que Roig Matons estableció en el campo artístico y etnográfico, por otro, indagar en los motivos por los que la obra

⁷⁸ Hans Belting «La imagen del cuerpo como imagen del ser humano. Una representación en crisis», en *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz editores, 2012), 110.

se difundió eventualmente, estudiar los alcances de la noción documental tanto para la producción de obra como para su interpretación nos permitió también proponer una nueva lectura sobre los retratos indígenas de la serie, ya que dan cuenta del vínculo personal que tenía Roig Matons con la comunidad, destacando su representación en tanto sujetos. Este corrimiento respecto al típico anonimato del retrato indígena permite construir otro modo de ver a los laguneros, que junto a diversas representaciones de su trabajo nos acercan a un testimonio histórico que evoca a través del gesto artístico escenas de una vida cotidiana compartida.

Bibliografía

- Belting, Hans. «La imagen del cuerpo como imagen del ser humano. Una representación en crisis». En *Antropología de la imagen*, 109-141. Buenos Aires: Katz editores, 2012.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.
- Chiavazza, Pablo. «Apuntes para el abordaje de una Historia Social del Arte Moderno en Mendoza». En *Catálogo de muestras. Reflexiones en torno a la historia del arte regional. Primer Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad, Discurso, Poder e Ideología en las artes en Latinoamérica*, 5-38. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIFYL, 2015.
- Escolar, Diego. *Los dones étnicos de la Nación: identidades huarpe y modos de producción de soberanía en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- Escolar, Diego. «¿Mestizaje sin mestizos?: Etnogénesis huarpe, campo intelectual y ‘regímenes de visibilidad’ en Cuyo, 1920-1940». En *Anuario Instituto de Estudios Histórico Sociales (IEHS)*, Vol. 1, 151-179. Tandil, Argentina: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Humanas, 2006.
- Fasce, Pablo. «El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX», *Artelogie*: N° 12, 2018. <https://journals.openedition.org/artelogie/1843>
- Favre, Patricia. 2010. «Arte, patriotismo e identidad en el Centenario. Las instituciones oficiales en Mendoza». *Revista de Historia Americana y Argentina*, N° 45, tercera época, 177-212. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2010. <http://bdigital.uncu.edu.ar/8098>

- Favre, Patricia y María Herrera. «De autodidactas a académicos: la lucha por la institucionalización. Mendoza y San Juan 1900 – 1950». En *Travesías de la imagen: Historia de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II, 463-503. Buenos Aires: EDUNTREF/Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 2012.
- Favre, Patricia. «Pintura mendocina. La tradición como vanguardia». En *El Fader en el ECA*, 9-23. Mendoza: Catálogo de exposición, 2015.
- Giordano, Mariana. *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860 – 1970*. Buenos Aires: El Artenauta ediciones, 2012.
- Gómez de Rodríguez Britos, Marta. «La pintura en Mendoza: Fidel Roig Matons». En *Cuadernos de Historia del Arte*, N° 11, 35-50. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (EDIFYL), 1973.
- Gómez de Rodríguez Britos, Marta. *Mendoza y su Arte en la década del '20*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (EDIFYL), 1999.
- Gómez de Rodríguez Britos, Marta. *Mendoza y su Arte en la década del '30*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (EDIFYL), 2001.
- Majluf, Natalia. «El indigenismo en México y Perú: una visión comparativa» En *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas, XVII coloquio internacional de historia del arte*, tomo II, 611-628. México D.F.: UNAM, 1994.
- Majluf, Natalia. «Pancho Fierro, entre el mito y la historia» En *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*, 17-50. Madrid: Ediciones del Viso, 2008.
- Masotta, Carlos. «Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Miniaturización de los cuerpos e indicios de la resistencia en las postales de indios argentinos (1900-1940)» En *IV Congreso Chileno de Antropología*, 561-567. Colegio de Antropólogos de Chile A. G: Santiago de Chile, 2001.
- Masotta, Carlos. «Representación e iconografía de dos tipos nacionales» En *Arte y antropología*, 67-114. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005.
- Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad*. Lima: Sur Casa Estudios del Socialismo, 2000.
- Penhos, Marta. «Indios de Salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional [1911-1945]». En *Arte y poder, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, 23-30. Buenos Aires: CAIA, 1993.
- Penhos, Marta. «Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX». En *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, 111-152. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.
- Penhos, Marta. «Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX». En *Arte y antropología*, 17-64. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005.

- Plaza Roig, Ana. «Alcances del relato de extinción: Los retratos indígenas de Ramón Subirats y Fidel Roig Matons». En *Actas del V encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes*, 163-173. Buenos Aires, CAIA, 2022. <https://caia.org.ar/congreso/actas-v-encuentro-de-jovenes-investigadores-en-teoria-e-historia-de-las-artes/> Consultado el 03 de noviembre de 2024.
- Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad*. Lima: Sur Casa Estudios del Socialismo, 2000.
- Roig, Arturo Andrés. *Mendoza en sus letras y sus ideas* (edición corregida y aumentada). Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, 2005 [1996].
- Roig, Enrique. *Pinacoteca Sanmartiniana, Fidel Roig Matons*. Mendoza: Zeta ediciones, 2015.
- Roig, Fidel et al.. *Guanacache. Fidel Roig Matons, pintor del desierto*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIUNC, 1999.
- Simón, Andrés y Antonio Simón. 1947. *El sentido del arte en Fidel Roig Matons*. Mendoza: D' Accurzio, 1947.
- Rojas, Ricardo. Eurindia. Buenos Aires: Losada, 1951.
- Vidal, Jordi. *Ramón Subirats, un catalá a la recerca de l'esperit de l'aborigen sudamerídic*. Barcelona: Inédito, 2018.
- Wechsler, Diana. «Paisaje, crítica e ideología». En *Ciudad-campo en las artes en Argentina y Latinoamérica, III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, 342-350. Buenos Aires: CAIA, 1991.

Archivos consultados

Buenos Aires

- Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.
Biblioteca del instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, UBA.
Biblioteca del instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, UBA
Fundación Espigas

Mendoza

- Biblioteca de Artes y Diseño, UNCUYO.
Biblioteca Central “Arturo Andrés Roig”, UNCUYO.
Hemeroteca de la Biblioteca Pública “General San Martín”.
Hemeroteca del diario *Los Andes*.
Hemeroteca Pública Legislativa “Armando Tejada Gómez”.

La Autora

Magíster en Curaduría de las Artes. Doctoranda en Teoría e Historia de las Artes de la Universidad de Buenos Aires (UBA), becaria de finalización doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) radicada en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. (UNTREF), Buenos Aires, Argentina.