







El telón es una gran mancha arriba y abajo de una línea de horizonte sinuosa, casi una reacción atmosférica a la lectura de un libro sobre el desierto. Sin embargo, el puntapié para esta pintura fue un programa de TV en el que Daniel Santoro y María Moreno conversaban sobre el cuadro *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle, pintado a fines del siglo XIX. En un momento del episodio, y mediante un truco de edición, el paisaje que está detrás del malón de indios tomaba el protagonismo de la pantalla; se mostraba vacío, sin figuras y bañado por un filtro rojo. Parecía estar bajo el efecto de una resolana o ser la pampa con ese aspecto extraño asumido a menudo por el humo de la quema de alguna parte al atardecer, como observó un acuarelista escocés. Fátima Pecci Carou detuvo la reproducción del programa en ese instante enrojecido, fijó el color y esa apariencia rara de la obra tan famosa, tan vista, para pintar ella misma un desierto en 17 metros. El mayor milagro en el desierto es el pasaje del día a la noche y viceversa. Quienes transitan estos lugares, si aún no lo saben, aprenden a ver en los cambios de la luz las hebras de la Historia.

La pintura de Della Valle dialoga con *La cautiva*, ese poema épico de Esteban Echeverría, también del siglo XIX. El texto no fue el primero de las letras del Río de la Plata en tratar el tema del rapto de la mujer blanca, pero sí el que volvió apelativo —una expresión por la que puede ser llamada— el adjetivo que antes sólo la calificaba. El nombre de pila de la heroína, María (quien se libera de su cautiverio para rescatar, puñal en mano, a su esposo prisionero en las tolderías), se disuelve entre las rimas y tiende a ser olvidado. El entorno, en cambio, se hace de un cuerpo y un nombre, se llama El Desierto, y se despliega como un personaje más. Su descripción

gana en relevancia al relato de los esposos, su solo acontecer es el drama principal del poema.

A partir de revisitar esas dos obras, el cuadro y el poema, Pecci Carou se involucra por primera vez con temas de literatura para esta nueva exhibición en el Centro de Arte de la UNLP. El ingreso de la ficción le permite explorar desde el color y la cobertura de grandes superficies; habilita, aunque suene paradójico, la suspensión de los asuntos narrativos al interior de la pintura y el desplazamiento desde la figuración hacia zonas de mayor abstracción. La instalación que ocupa esta sala se desvía de las condiciones del realismo, mucho más presente en las series anteriores de la artista, aunque sin abandonar la impronta que tiene el tema en su producción como eje organizador del procedimiento de trabajo y de la presentación al público. Es en continuidad con su interés siempre manifiesto por los temas de la historia argentina, en particular, por la historia de las mujeres, y su sensibilidad hacia las realidades cotidianas de ellas (desde el trabajo invisible o precarizado, a la maternidad, y la denuncia de la trata y los femicidios), que la artista llega a la cautiva y al desierto, tópicos fundadores del imaginario nacional.

En cuanto al soporte, no es la primera vez que Fátima va más allá de los cuadros. En 2022 presentó una serie de banderas y estandartes que colgaban en mástiles y en 2019, pintó sobre un biombo de madera. En esta instalación, el objeto —la materia de la realidad— ingresa como resto de ese diálogo desplazado con el realismo. Las cabelleras largas de las mujeres, antes pintadas, ahora cuelgan del techo en trenzas falsas, apliques de pelo comprados en el cotillón. De color rubio natural, rojo o violeta, son las que usan las *cosplayer* para completar sus atuendos, y las

mismas formas trenzadas que ordenan las cabezas de las chinas en los ranchos. Si en la obra de Pecci Carou suelen tener lugar elementos que sintetizan tradiciones discordantes, o sin relación aparente entre sí, reuniéndolas, en este caso, el aplique sugiere el disfraz, la fantasía de quien se viste como sus personajes favoritos. Superpuestas al desierto las trenzas invitan a hacer cosplay de María, de Lucía Miranda, de Marta Riquelme o de otras cautivas que lo habitan en los libros. Muchas veces en esas páginas el rapto se cuenta con el pelo que se suelta por la pérdida del lazo que ataba el peinado (y que unía a la mujer a la sociedad de los blancos); también, se reitera el corte al ras de los cabellos como una de las mayores violencias sobre las cautivas. La historia del arte se hace eco y representa en la pintura sus crenchas enmarañadas al viento, encima de los hombros desnudos: son el símbolo velado de la violación de sus cuerpos.

Sobre el telón se proyecta un video en el que se ve —y se escucha— a Fátima leyendo pasajes de textos literarios y críticos, clásicos y contemporáneos, sobre historias de cautivas y malones. Ella lee sin parar, tomando distintas poses, y los libros se acumulan. La acción se extiende en el tiempo; si la pintura la ejecutaba con pincelada voraz, en la lectura, la artista se demora. El desierto es vasto en su voz, a la vez que repetido, transitado por viajeros que conversan sobre otros libros y pueblan la huella con sus palabras raras, blancas y políglotas. El paisaje se dice demasiado extenso para la mirada que gira en vano y la literatura sobre el tema, también es mucha, inagotable, como un correlato. Es imposible leer todos los libros del desierto, por eso la acción del video tiene algo de tenacidad y de absurdo. La lectora es la figura que trae a la obra lo escrito por otros y otras y, a la vez, es una toma de posición que pausa la producción de nuevos

enunciados, que ante la pregunta sobre qué hacer con la tradición, responde: por ahora, leerla. Después de bocetar decenas de rostros de cautivas en papeles que descarta, Fátima es cautivada, ella misma, por el paisaje. Pinta el desierto en la mayor escala que le cabe a su cotidiano, en un intento por describir el escenario donde ocurre lo que todavía es inenarrable. La pintura es, para ella, herramienta de la urgencia; urge darle una imagen a lo inconmensurable y a lo áspero que rodea. Pero el desierto no actúa en esta obra como metáfora de una realidad empobrecida, ni tampoco busca emparentarse con el aspecto de ese siglo XIX al que se retrotraen los discursos oficiales. La tela en su anchura es una bandera donde se agita el presente de Argentina, en su profunda crisis humana. ¿Qué otra cosa podría hacer la pintura en este momento más que ofrecer un lugar donde fijar la mirada? Para vencer el mareo del ojo en el vacío. Palpar la pared que está por detrás y ahí un contorno, el inicio de un *acá estamos*.

**Belén Coluccio**

Marzo de 2024















## 1.

En una mesa de saldos de una librería de Buenos Aires o en un sitio de compra y venta de usados es muy probable encontrar alguna edición de *La cautiva*, el poema épico que Esteban Echeverría escribió en 1837. En la tapa del ejemplar también es probable que esté impresa una reproducción de *La vuelta del malón*, el cuadro que Ángel Della Valle pintó en 1892: un grupo de indios atraviesa al galope un territorio llano donde el sol apenas se levanta detrás de una tormenta. La asociación entre aquel texto y esa imagen permanece estable y recíproca desde hace tiempo en ese espacio imaginario que comparten la literatura y las artes de Argentina; la refuerzan tanto las portadas de los libros como las notas de prensa que celebran efemérides, las clases en la universidad y los manuales u otras producciones teatrales y audiovisuales.

Echeverría no fue el primero del Río de la Plata en dedicarse al tema del rapto de mujeres, pero su texto volvió apelativo —una expresión por la que pueden ser llamadas— el adjetivo que hasta entonces solo las calificaba. El nombre de María, la mujer que protagoniza el relato (quien se libera ella misma de su cautiverio para rescatar, puñal en mano, a su esposo prisionero en las tolderías) tiende a diluirse en la lectura para ser reemplazado por título del texto, la cautiva. El entorno, en cambio, toma cuerpo en la descripción de Echeverría, y un nombre que se repite hasta quedar fijado en el paisaje: es el desierto, esa pampa grande que queda más allá de las ciudades y los campos de la sociedad de los blancos.

Algo similar, del orden del recorte y los acomodes que hace la memoria, sucede con el cuadro de Della Valle. Desde la primera vez que fue expuesto, causó gran impacto en el público y aún en la actualidad es una de las obras más importantes en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. La escena central que tiene lugar apenas a la izquierda del centro del cuadro, fue la que cosechó los comentarios más elocuentes de la crítica de su época: entre el grupo de indios que parece haber saqueado una población cristiana — y por eso llevan consigo las reliquias de una iglesia, unas cabezas humanas y un maletín—, resalta una figura femenina de piel blanca y con el pecho desnudo, sentada en la grupa de un caballo cuyas riendas sostiene uno de los guerreros. Ella, semiinconsciente, apoya su cabeza en los hombros de él. Esa porción del cuadro ha conseguido con el tiempo separarse del resto de la pintura e inscribirse en el imaginario como una pieza autónoma (hecho que reforzado por el mismo artista que, más tarde, pintó una segunda tela solo con esa imagen). Es, de hecho, más común encontrar una reproducción del fragmento que del cuadro entero.

*La vuelta del malón* también ilustra otras tapas de libros del desierto; encabeza, por ejemplo, varias de las ediciones de *Una excursión a los indios ranqueles*, las crónicas de

viaje de Lucio Mansilla publicadas hacia 1870. En 1980 el Centro Editor de América Latina las imprimió en dos volúmenes, cada uno de los cuales lleva un fragmento de la pintura de Della Valle: el del indio con la cruz y el de la cautiva con su raptor. En la misma colección *La cautiva* se editó con la imagen de la pintura que el alemán Johan Moritz Rugendas realizó en 1845 tomando las rimas de Echeverría por inspiración. Miles de ejemplares de una edición anterior de la editorial, que llevaba un retrato del autor en la tapa, se salvaron de ser incinerados en 1980, cuando los depósitos del CEAL fueron inspeccionados por el gobierno militar y toneladas de sus libros quemados en un baldío. En la requisita, *La cautiva* se consideró entre los textos “no cuestionables” junto con otros “clásicos literarios”.

Otras ediciones del texto se acompañan con reproducciones de las obras del pintor uruguayo Juan Manuel Blanes; la pintura *La cautiva*, aquella en que la mujer blanca está arrodillada junto al indio, los dos en actitud enigmática; y también, *El regreso de la cautiva*, donde una mujer blanca llora de espaldas a la toldearía. Los libros también se ilustran con la imagen de un ombú, que alude al lugar en que María y su esposo Brián descansan en un momento del relato y que, a la vez, es la silueta paradigmática de la pampa. Muchas tapas introducen otros motivos típicos pampeanos como carretas, pastizales, grandes cielos con nubes y mangrullos fortineros. Y varias ediciones compartidas entre *La cautiva* y *El matadero*, del mismo autor, llevan como insignia la imagen del cuchillo que, no sólo aparece en ambos relatos, sino que condensa las ideas de violencia y de tragedia que los rondan.

El rapto de mujeres blancas se inscribe muy temprano como tema en la literatura rioplatense. La historia de la cautiva Lucía Miranda fue incluida en las crónicas de Ruy Díaz de Guzmán a principios de siglo XVII, retomada en tiempos coloniales por Manuel de Lavardén en la primera obra de teatro no religiosa, *Siripo*, y a mediados del siglo XIX por las escritoras Eduarda Mansilla y Rosa Guerra. Lo que sucede entre Lucía, su esposo y dos caciques hermanos —que la desean tan enfurecidamente que la llevan a la muerte— es una tragedia cortesana trasplantada al territorio americano. Casi nada tiene en común con el drama de María que resiste, más que a la posesión de los indios, a la hostilidad del entorno, con su falta de agua y de reparo, y a lo inenarrable de su extensión. Desde entonces y hasta el presente, la literatura argentina inventa y escribe historias de cautivas y desiertos, o vuelve sobre las ya escritas con declarada intención de revisionista: desde José Hernández en *La vuelta del Martín Fierro*, W. H. Hudson con “Marta Riquelme”, Jorge Luis Borges en “Historia del guerrero y la cautiva”, a César Aira con *Ema, la cautiva* o Pedro Mairal con *El año del desierto*; ya en el siglo XXI, lo hacen novelas como *El placer de la cautiva* de Leopoldo Brizuela o *La estirpe* de Carla Maliandi en cuyas tapas recurren también a *La vuelta del malón*.

## 2.

Si bien el tema tuvo un fuerte impacto en las artes visuales en el siglo XIX, entrado el siglo siguiente su presencia se diluyó. Hacia 2010, la cercanía con el Bicentenario de 2010 impulsó a algunos artistas como Daniel Santoro o Alberto Pasolini a trabajar con citas y apropiaciones a la famosa obra de Della Valle. Más de diez años después, Fátima Pecci Carou pone su obra en vínculo con aquella “máquina pictórica”. El disparador de su proyecto no fue la tapa de un libro, sino el programa de televisión “La patria a cuadros” que se emitía por la Televisión Pública. En el episodio dedicado a *La vuelta del malón*, los conductores, el mismo Santoro y la escritora María Moreno, se detenían en la observación del paisaje que está por detrás de los indios. Mediante un truco de edición, se lo mostraba vacío, sin sus personajes, y bañado por un filtro rojo, como si estuviera bajo el efecto de una resolana intensa o se lo viera a través del humo de una quema. En ese instante se detuvo Fátima, fijó el color y la apariencia rara de esa obra tan vista, para pintar su propio desierto en 17 metros de tela.

Al involucrarse con esta tradición visual y literaria, Pecci Carou suspende momentáneamente los asuntos narrativos que caracterizan el grueso de su obra para explorar la cobertura de grandes superficies desde el color y desplazarse hacia zonas de mayor abstracción. Este desvío de los condicionamientos que impone el tratamiento de la realidad inmediata, característico de sus trabajos anteriores, se produce sin abandonar la impronta que tienen el tema como eje organizador tanto del procedimiento de trabajo como de la presentación de la obra. El tópico de las cautivas y la definición del desierto ingresa en continuidad con el interés siempre manifiesto de la artista por los temas de la historia argentina —en particular por la historia de las mujeres— y su sensibilidad hacia las realidades cotidianas de ellas, desde las labores invisibles o precarizadas, a la maternidad y la denuncia de la trata y los femicidios.

Después de bocetar decenas de rostros de cautivas en papeles que descarta, Fátima es cautivada por el paisaje. Lo pinta en la mayor escala que le cabe a su cotidiano, en la extensión de una bandera que se agita con el presente. El desierto no actúa en esta obra como metáfora de una realidad empobrecida ni como alusión a ese siglo XIX al que se retrotrae el discurso oficial. Pecci Carou pinta con la urgencia y la determinación de señalar lo amenazado. Urge dar imagen a lo inconmensurable y lo áspero, lo que no encuentra resolución en la acción o el discurso.

La pintura se ejecuta en paralelo a una investigación exhaustiva pero heterodoxa que incluye lecturas, conversaciones, búsquedas en Internet y atención a las vidrieras de los centros comerciales. Las referencias culturales sobre el desierto se muestran inagotables a la mirada de la artista; los libros se enlazan unos con otros, las recomendaciones se

multiplican. El tiempo disponible para buscar, ver, leer o escuchar, es definitivamente superado por esa forma aparentemente simple de lo llano que, sin embargo reclama, para sí la mayor dedicación. Como estrategia frente a lo inmenso, Fátima se filma leyendo algunos pasajes de textos literarios y críticos, clásicos y contemporáneos, sobre historias de cautivas y malones, como si tratara de incorporarse a ellos. Lee y toma distintas poses, y los libros se acumulan. La acción se extiende en el tiempo, interminable, la actitud de la devenida *performer* es tenaz y, a la vez, absurda por lo infructuoso. El desierto se oye vasto en su voz, y repetido, transitado por los viajeros que conversan sobre otros libros mientras dejan en la huella sus palabras raras, blancas y políglotas. El video rueda sobre el telón, que entonces ya no es un territorio del todo despoblado, aunque ahora está habitado por una proyección suave, una silueta apenas visible: no es tan sencillo para un cuerpo quedarse en el desierto.

La figura de la lectora permite traer a la obra las palabras de otros y otras, a la vez que acercar los tiempos cronológicos de los distintos textos que se convocan. Un “viejo lector”, como era Horacio González, decía en el prólogo de su libro sobre la cautiva en la conciencia nacional haber procurado la menor pausa entre el acto de leer y el de escribir durante su preparación. Esa modalidad dada por urgencia en dedicarse al tema, oscilando adrede entre “la erudición que siempre nos tienta” y “las citas descuidadas pero no inverídicas”, ayuda a pensar en los procedimientos que se despliegan en la obra de Pecci Carou. Ante la posibilidad de que la exhaustividad (lo que la pampa parece reclamar, como si para producir algún sentido en torno a ella hubiera que volverse especialista) haga peligrar la producción al volverla “un banco de datos”, González prefirió poner su “memoria irregular” a reaccionar a los acontecimientos de su tiempo (en particular, la fuerza con que la que se inscribió en la esfera pública el movimiento de mujeres en 2018). Escribir, —o pintar— llevado por la urgencia como forma de ir en busca del sentido político de esa producción.

### 3.

Las cautivas de las páginas de la literatura nacional son, casi todas ellas, madres, aunque pocas veces la pintura las haya representado en esa condición. Madres de hijos blancos que llevan en el vientre al momento del rapto, o que quedan al cuidado de las familias y, durante el cautiverio, de mestizos criados entre los indios (“fruto de la violencia”, piensa Lucio Mansilla cuando se entrevista con Fermina, cautiva del indio Ramón, pero enseguida se arrepiente. Así y todo, son “sus hijos”, dice).

La primera aparición de Ema, la cautiva que escribe César Aira en 1978, es con uno de los hijos en brazos:

“no había pasado más de un minuto acostado cuando vio avanzar hacia él a una mujer (...) Ella traía en brazos al bebé dormido, y lo acostó en la tierra; después vino a echarse a su lado (...) Se acoplaron.”

Los embarazos y los hijos se suceden en la novela con indolencia. Ema pasa de manos como cónyuge de uno u otro hombre, indio, criollo o europeo, en la zona de fronteras. La maternidad no define los avatares de su destino y tampoco la novela se detiene en la descripción de esos niños. Sin embargo, los hijos son omnipresentes, ya sea dentro del cuerpo de Ema o apegados a él en las largas cabalgatas o en las horas de sueño sobre esterillas. La intimidad del vínculo entre la protagonista y sus hijos no se expone, pero ella siempre actúa como madre, rasgo invariable del personaje. Mientras es cautiva, esposa y, hacia el final, emprendedora, carga a esos niños de paternidad desconocida, los alimenta poniéndoles las bocas en su pecho, trasladando el peso de ellos desde el suelo donde se duermen hacia los hombros sobre los que viajan. El texto de Aira amplía una asociación entre los cuerpos de las cautivas y sus hijos que ya aparecía en el poema de Echeverría. En la segunda parte de *La cautiva*, un grupo de mujeres blancas “todas jóvenes y bellas”, lloran “sin alivio” frente al festín que se dan los indios que beben la sangre de una yegua degollada. Sus hijos, “al ver llorar a sus madres”, las imitan y ese llanto, contagioso, discurre a contramano de la algarabía del banquete. Al fin de cuentas, ¿maternar no es eso en gran parte?: un pasaje de pesos y de líquidos que emanan y se destinan de un cuerpo a otro de manera absoluta.

En *La fuerza domesticadora de lo pequeño*, la serie de pinturas que Pecci Carou realizó en 2023, se retratan escenas cotidianas de la maternidad donde la leche, la transpiración o las lágrimas brotan por todo los orificios, pegoteando a la mamá con el bebé. Los cuerpos chorrean porque no tienen la capacidad de contener lo que aflora desde adentro y se entregan mutuamente. En una de las obras de la serie, una mujer con ropa de entrecasa pinta sobre una tela en la pared. Tiene el pincel en una de sus manos y un bebé en el otro brazo, como la María de Echeverría que atraviesa el desierto empuñando un cuchillo con la derecha y sosteniendo con la izquierda a su marido. En la escena que pintó Pecci Carou, la pintura excede la tela y chorrea hacia el suelo como un fluido más de ese maternar desbordado. Allí se prefigura algo de las exploraciones que Fátima desarrolló para la instalación de *Los pasajes del desierto*, casi arrojando colores aguachentos sobre tela —pintura sobre la que se goza y se llora. Señalada una continuidad entre lo que brota del cuerpo y se derrama y ese modo de pintar, Fátima encuentra una conexión entre los temas de estas dos muestras sucesivas (en sus proyectos, la definición del tema es fundamental): esboza en voz alta que sentirse “cautiva” de la maternidad y lo doméstico quizás la haya

llevado a pensar en esa figura literaria. Pero, siguiendo las vueltas del lenguaje, se podría decir que estar cautiva no es lo mismo, aunque está a un paso, de estar cautivada, y la cercanía entre las dos palabras sería también una manera de hablar de la maternidad con la ambigüedad lúcida que supone un estado de puerperio. De cautiva a cautivada el sujeto en la oración cambia de postura, pasa de ser objeto de un otro a volverse adverbio que se sujeta a eso otro (o a esa o ese) por voluntad propia.

En *Una excursión a los indios ranqueles*, Mansilla relata su encuentro con Fermina Zárate una cautiva blanca entre las tribus ranquelinas. El autor se entera que el cacique le ha dado libertad para volver con los blancos (la jubiló, llega a decir) pero que ella no quiere regresar:

*(...) ¿qué vida sería la mía entre los cristianos después de tantos años que faltó de mi pueblo? (...) Parezco cristiana, porque Ramón me permite vestirme como ellas, pero vivo como india; y francamente, me parece que soy más india que cristiana, aunque creo en Dios, como que todos los días le encomiendo mis hijos y mi familia.*

*—¿A pesar de estar usted cautiva cree en Dios?*

*—¿Y él qué culpa tiene de que me agarraran los indios? La culpa la tendrán los cristianos que no saben cuidar sus mujeres ni sus hijos.*

El diálogo entre Mansilla y Fermina expone con claridad lo que Cristina Iglesia ha llamado la doble extranjería de la cautiva y es similar al que Jorge Luis Borges en *Historia del guerrero y la cautiva* puso, en las bocas de su abuela inglesa y una compatriota que vivía en las tolderías, andaba descalza como las indias y tenía las crenchas rubias. La abuela Borges exhorta a la mujer a huir y le ofrece amparo, pero ella contesta que es feliz así como está y vuelve al desierto. Ante la mirada del extraño que juzga y promete redención —apéndice consternado de esa civilización blanca a la que se le ha declarado el olvido— estas cautivas hacen de la decisión de quedarse el acto de autonomía que las libera. Negarse a volver resulta en la culminación del cautiverio, afirma lo que era una sospecha —“soy más india que cristiana”— y permite a estas mujeres de ficción configurar un destino menos hostil para sí mismas.

“Madres cautivas” es el título que una literata como María Moreno le da al capítulo de su libro *Oración* que dedica a la maternidad de las detenidas desaparecidas en los centros clandestinos de la última dictadura. Moreno cita algunos testimonios de mujeres en los que el modo de llevar la maternidad implica la sobrevivencia. En esos relatos los fluídos figuran, en parte, el lazo entre las madres y los hijos en la condición de cautiverio. Una dice “la leche

nunca se me cortó”, y cuenta que cantaba en voz alta y acunaba a un bebe imaginario, fingiendo que la separación de su hijo no había sido efectiva. Otra, por el contrario, dice no haber llorado por sus hijos “salvo un día”, suspendiendo los pensamientos mortificantes, sabiendo que si no lo hacía, se moría. Aún en sus diferencias, en uno y otro relato la afirmación de la vida se sostiene en la negación *performativa* de la violencia.

Si las cautivas de la literatura se sobreponen a su condición y la transforman al afirmarse en su rol de madres, la mayor crueldad contra ellas será quitarles sus hijos. María, la heroína de “varonil fortaleza” que carga su marido en brazos, le consigue agua en el desierto, y hasta clava un puñal en el pecho de un indio como una santa guerrera, ella misma, muere sin remedio cuando escucha que su hijo fue degollado por el malón. Su corazón se detiene de cansancio, dice Echeverría: “palpitar le fue imposible / cuando a quien amar no halló”. También la cautiva con la que el gaucho Martín Fierro se encuentra en *La vuelta...*, llora el deguello de su hijo en manos de su indio raptor, quien además la tortura atándole las muñecas con “las tripitas” del chico. La crueldad espeluznante de la escena es reprochada por Gabriela Cabezón Cámara directamente a la figura del autor en la voz de la inglesa Liz, uno de los personajes de *Las aventuras de la China Iron*. “Don’t you lie me”, le reprocha Liz a José Hernandez cuando él le dice que los indios no son tan malos, “I have been reading your book... Usted mismo contó lo que le hicieron a esa mujer cautiva”. El autor del *Martín Fierro* le responde entre risas de borrachera, “darling, ¿vos te crees todo lo que lees?” y explica, “lo inventé todo (...) bueno, cautivas tienen (...) pero nunca supe que les degollaran a los hijos como corderos y algunas se ve que la pasan bien”. Enseguida, relata una historia sobre su madre gringa que es una cita a la que cuenta Borges de su abuela: la inglesa que ve a una mujer como ella viviendo entre los indios y le ofrece rescatarla, aunque la gringa cautiva prefiere quedarse Tierra Adentro.

El reclamo de Liz, que confunde literatura con realidad, *estuve leyendo tu libro*, resume un problema fundamental del siglo XIX argentino. Al igual que Fátima en el video que se proyecta sobre el telón, Liz se presenta como una lectora que busca acercarse, a través de los textos, al desierto —inconmensurable incluso para ella, que lo recorre con el cuerpo en un largo viaje. Lejos de ser un camino errado pareciera ser el único posible, como propone Fermín Rodríguez a lo largo de *Un desierto para la nación*: el desierto es una operación discursiva para atrapar la imaginación de un estado-nación siempre por venir (entendido como un orden termine con todo lo que no es habitual) y la literatura —y también las artes, aunque en menor medida— sirven para moverse, orientarse o perderse en ese espacio.

#### 4.

No es la primera vez que Fátima va más allá de los cuadros. En 2021 mostró una serie de banderas y estandartes que colgaban en mástiles y antes, en 2019, pintó sobre un biombo de madera. En esta instalación, el objeto —la materia de la realidad— ingresa a la obra como resto de ese diálogo desplazado con el realismo de la representación. Las cabelleras largas de las mujeres, antes pintadas, cuelgan del techo en esta obra en trenzas falsas, apliques comprados en el cotillón. De color rubio natural, rojo o violeta, son las trenzas que usan las *cosplayer* para completar sus atuendos, y las mismas formas trenzadas que ordenan las cabezas de las chinas en los ranchos del imaginario nacional. En la producción de Pecci Carou suelen incorporarse elementos que convocan tradiciones discordantes o sin relación aparente entre sí, solapándolas para develar sentidos ocultos, modos novedosos y potentes de nombrar partes de la historia (como es el caso de la figura de la *Evita ninja* que Fátima pintó más de una vez). En el caso de esta instalación, el aplique invita al disfraz, a la fantasía de quien se viste como sus personajes favoritos. Sobrepuestas al desierto, las trenzas invitan a hacer *cosplay* de María, de Lucía Miranda, de Marta Riquelme o de otras cautivas que lo habitan en la ficción.

En la tradición occidental, las cabelleras largas, sueltas y con movimiento simbolizan una sexualidad florecida, indómita. En los libros sobre cautivas el rapto se cuenta con el pelo que se suelta por la pérdida del lazo que ataba el peinado (lazo que unía a la mujer a la sociedad de los blancos). Los cabellos se peinan y despeinan, se pierden o son cortados al ras con violencia. Las cautivas que pintaron Della Valle, Blanes o Rugendas, llevan cabelleras sueltas y ondulantes, aunque despeinadas y con signos de maltrato: un poco como si en el desierto no fuera fácil mantener la *coiffeur* pero sobre todo, como adelanto o evidencia de la vejación sufrida o por sufrir.

María lleva el pelo suelto sobre los hombros, desgreñados, atezados y renegridos, dice Echeverría; también esos cabellos denotan el ánimo de batalla de la heroína. A la Lucía Miranda de Eduarda Mansilla, escrita en 1860, se le elogia la cabellera por fina y lustrosa. En la primera parte de la novela, cuando todavía vive entre los blancos, ella se trenza el pelo y lo acomoda bajo un velo. Hacia el final, el tocador reaparece en las toderías pero aquí el texto abandona su castidad para ofrecer una imagen cargada de erotismo: Lucía sujeta en alto con una de sus manos su pelo mientras sus pechos desnudos quedan frente a un par de ojos que la espían. La escena adelanta la traición de Siripo a su hermano, el cacique Mangoré, para hacer cautiva a la mujer. La figura se repite al momento del rapto; arriba del caballo ella se desmaya, “suelto el cabello” y “apenas vestida”, y deja caer la cabeza sobre el hombro del indio.

La escritora Rosa Guerra también escribió la historia de Lucía Miranda en la misma época. En esta versión, la escena que narra el secuestro se respalda en un paisaje de tormenta, fantasioso, en que la impetuosidad del viento desordena los cabellos negros de Lucía que antes formaban trenzas largas recogidas sobre su cabeza. Al ver al cacique Mangoré entre un malón, se desmaya y él la rapta en su caballo, ella con “la cabeza inanimada”, “la palidez de la muerte” y el pelo, que la cubre entera, evita que se vea su desnudez. La cabellera de Lucía es, en este pasaje, el último resguardo de las miradas “profanas” del grupo de indios que acompaña al cacique. Al final del capítulo, el texto termina de cumplir con la entrega de esa imagen que, en tanto fantasía erótica, jugó a retener en los párrafos anteriores. Una ráfaga descubre el cuerpo de Lucía sólo para los ojos de Mangoré, “flota al viento su larga cabellera, su seno y espaldas quedan en toda su desnudez”. La cautiva pierde la intimidad frente al indio y, en el mismo acto, su condición de persona en la sociedad de los blancos. Por eso, el texto mira hacia Lucía y remata: “no es una mujer, es una figura de alabastro”.

En el cuento de Borges “La noche de los dones” el narrador relata desde el cabello su primer encuentro sexual con una prostituta del pueblo de Lobos a la que llaman la Cautiva: “La trenza le llegaba hasta la cintura”, dice cuando la ve, y ya en el lecho, los dedos que se meten entre las hebras de la trenza cumplen en referir a la penetración, “le deshice la trenza y jugué con el pelo”.

También William Henry Hudson escribió la historia de una cautiva blanca, Marta Riquelme, unida al mito local del *kakué*, la mujer que se vuelve loca de sufrir y se transforma en pájaro. El indio captor somete a Marta a una serie de humillaciones, entre ellas, el corte de su cabello, cuyos mechones trenza y usa como faja en la cintura, lo que le hace ganar “honor y distinción entre sus compañeros indios”. El corte a la fuerza y la posesión de ese cabello desde la cintura (cercana a la zona genital), reemplaza el relato de la violación, motivo central —y por eso mismo, opacado— en el drama del rapto de mujeres. En el reencuentro con su esposa en el desierto, lo primero que Brián, aún maltrecho y débil, atina a decir es ese verso célebre por lo injusto, “María soy infelice / ya no eres digna de mí”, y ella, urgida, le tiene explica cómo se defendió con el puñal y logró que el indio no la violara.

En la literatura, las cautivas que quieren regresar a la casa familiar no son bienvenidas sino consideradas culpables, o al menos responsables, de traicionar a sus esposos. “Como si fuera posible elegir la muerte por la virtud”, dice María Moreno refiriéndose a la moral de los militantes varones que cayó sobre las compañeras que fueron violadas por los represores de la dictadura y según la cual, coger para no morir sería consentimiento, sería un modo de traición. “¿Consentimiento en un campo de concentración?” parece gritar Moreno, increpando a los varones, los *milicos* y los *montos*, para quienes “puta es [la que] coge como

si nada de eso le hubiera sido impuesto (...) la que se acuesta con el enemigo". De santa a puta, las mujeres son arrastradas de las mechas en ese arco en que el patriarcado las clasifica. Las que por desobediencia terminan perdidas en el desierto y, aún a pesar de las dificultades, conservan intacta su pureza se vuelven protagonistas de un milagro que las redime, como la Maldonada de las crónicas de Ruy Díaz de Guzmán que calma a las fieras, o la Difunta Correa del mito popular que muere dando alivio a los sedientos. A las mujeres que desaparecen, si es que se las busca, se las encuentran en baldíos, descampados, cañaverales. Lugares donde nada vive aunque también ahí el sol cae a la tarde haciendo reflejos rosas y lilas como en las novelas de la pampa. Siempre por partes aparecen las mujeres; primero algo de su ropa o su cartera, después pedazos de sus cadáveres. Se las reconoce por las uñas, pintadas, con signos de resistencia, o por unos mechones despeluzados.

En la instalación de Pecci Carou las cabelleras cuelgan trenzadas y separadas del cráneo a la vez que son metonimia de una cabeza, un rostro y un cuerpo entero —lo que le falta a la trenza—, de la misma manera que en un santuario popular se cuelgan las zapatillas que los muertos usaron en los pies cuando estaban vivos. El telón envuelve la sala y lleva a pensar en el recogimiento del memorial, un tipo de forma monumental que suele presentar una composición fragmentaria para invitar al ejercicio de la memoria por excelencia: reunir esas partes al transitarlas y así, evocarlas con el pensamiento. El carácter memorialístico de esta obra traza un vínculo con la extensa serie "Algún día saldré de aquí" que Pecci Carou realizó entre 2014 y 2021 pintando los retratos —los rostros, lo primero que borra el desierto— de cientos de mujeres víctimas de femicidios.

El ejercicio de la memoria para rearmar el cuerpo colectivo es el tema de la novela *La Estirpe* de Carla Maliandi. La protagonista del relato es Ana, una profesional exitosa, esposa y madre que quedó amnésica en un accidente banal y que encuentra, dentro de una caja en su escritorio cuyo contenido no recuerda, una trenza de pelo natural fechada en 1934. El texto da a entender que, en plena guerra de la Triple Alianza, un tatarabuelo militar de la protagonista hizo prisionera a una niña india y la convirtió en la sirvienta de la familia. De esa niña sería la trenza que Ana comienza a usar como un aplique en su cabeza (esa cabeza que no recuerda quien es) aunque a su marido le produzca rechazo y, al igual que su memoria, también la vaya dejando de lado, creyéndola demente. La trenza le da a Ana vitalidad y confianza en sí misma para armarse una vida nueva en vez de intentar recuperar la que tenía antes del accidente. La tapa del libro está ilustrada con una obra de la artista María Pinto que es la imagen intervenida de *La vuelta del malón* en la que los personajes están reemplazados por muñecos de playmobil. Aunque la novela no refiere al tiempo de los fortines y las campañas al desierto, sí

introduce de manera lateral la cuestión de las mujeres indias cautivas de los blancos, mucho más numerosas en la historia americana, y más documentadas, que las cautivas blancas. La simpatía que pueden causar los muñecos que ocupan la escena del malón en la tapa hace pensar en un sentido invertido para el cuadro. Así, al recuperar el cabello del pasado familiar, Ana cambiaría la condición de su tránsito por el desierto. Ya no es cautiva de su destino (la carrera académica, la familia, la maternidad), sino que va en una dirección nueva, propia.

A diferencia de la trenza que encuentra Ana, una "reliquia" profanada a la india, las trenzas de la obra de Pecci Carou son de fantasía, tienen el color y la textura del disfraz. Hebras de plástico fabricadas para usar con katanas (o puñales) sin filo y con *glitter* que imita las estrellas del cielo pampeano. El fondo pintado sirve de set donde hacer *cosplay* de Cautiva. La peluca es ese pelo transmutado (las *crenchas* de la cautiva de Borges) con el que se pasa de ser cristiana a ser india para salvarse de la opresión del matrimonio occidental (una lectura a conciencia del texto de Echeverría haría preguntarse por qué María no se libera del *paparulo* de Brián) y fantasear, como hacen las mujeres que escriben Aira o Cabezón Cámara, con una vida diferente y amable más allá de la frontera. La trenza completa el disfraz que se vuelve una nueva apariencia. Con trenzas largas y un vestido de plumas rosas encuentra la China Iron a su marido, el gaucho Fierro. Con hebilla se sujeta Ana la trenza encontrada que, aunque contrasta con su pelo y su piel, parece nacer de su cabeza, hacerse parte de ella sin perder la disonancia. La peluca es un ingenio de lo femenino, una tradición *encabezada* por las travestis y las putas, por las que un día huyen de sus parejas, por las que usan su cabeza como un arma política (la peluca rubia de la líder montonera Norma Arrostito que se busca en *Historia del pelo* de Alan Pauls). Es con el pelo que Pecci Carou encuentra el modo de multiplicar el cuerpo sin tener que exponerlo, saltando por encima de lo que se nombra blanco o mestizo, joven, fuerte o redondeado.

## 5. Epílogo

Nadie imaginó la virulencia que descargaría sobre el ámbito de la educación y la cultura la ultraderecha que está en el gobierno. Cuando la posibilidad de que los grupos libertarios ganaran las elecciones no parecía cercana, Fátima y su obra atravesaron un episodio de anticipatorio de los discursos y políticas disciplinadoras que aplicarían al alcanzar el poder. Semanas después de la apertura de la muestra *Banderas y banderines* (Museo Evita, 2021), y en medio de un período de aislamiento preventivo en la pandemia (durante el cual lo que pasaba en las redes y plataformas virtuales tenía una amplificación enorme), se viralizó el video de un *youtuber* libertario que denigraba a Fátima y su trabajo con acusaciones

de plagio, acomodo y mala calidad. La comunidad de las artes visuales reaccionó pronto argumentando a favor de Fátima y desplegando con gran detalle explicaciones acerca de por qué aquellas obras en las que la artista copia dibujos que encuentra en Internet, lejos de ser plagios, debían ser entendidas de la mano de conceptos como apropiación, cita o *remix* que Historia del Arte consolidó hace tiempo. Algo, pero poco, se dijo en ese momento sobre lo inadecuado, lo inadmisibles, de la crueldad y persecución que recayó sobre Fátima y que se reprodujo, desde el canal del *youtuber*, en los medios hegemónicos, los diarios y la televisión. El disciplinamiento recayó sobre su persona y, por extensión, sobre la figura del artista (de allí su carácter anticipatorio), antes que sobre la naturaleza de la obra, terreno donde se centraron la mayor parte de las respuestas defensivas. En medio de la confusión que trajo el despertar de viejas disputas ya subsanadas, las réplicas se dieron en el terreno de lo conceptual —quizás por lo atractivo que resultaba estimar que allí no podía perderse la batalla— y se descuidó la existencia vital y material. En el libro *Galería de Copias*, la artista Leticia Obeid recoge un relato en el que Fátima relata con honestidad cómo el episodio redundó en una situación de mayor precariedad de su economía, una detención de su crecimiento profesional y en la desatención casi instantánea del mercado: “Todo esto tuvo un efecto económico. Me dio bronca porque yo venía muy bien (...) Llegué a pensar en dejar mi otro trabajo (...) Y justo en ese momento hubo un gran freno en las ventas (...) Bueno, era el objetivo de este *youtuber*, creo: destruir mi reputación y que eso tuviera una consecuencia económica.”

Otra crítica que se puntualizaba en ese video, y en otros del mismo canal, era el rechazo absoluto a las manifestaciones artísticas que explicitan un vínculo, sobre todo temático, con la política o que buscan intervenir de manera activa en algún aspecto de la sociedad. Según esos videos, la obra de arte debía mantenerse ajena a esos asuntos para no perder su condición de existencia “libre” (un valor absoluto que no se ponía en cuestión). Tres años más tarde, es posible notar que estos modos de tratar con el arte y la cultura alcanzan máxima oficialidad en las declaraciones que el presidente, su vocero y algunos funcionarios dirigen hacia distintos sectores de la cultura, desde las cantantes pop al cine de producción nacional. La idea de la libertad en el arte —lo libre es lo que no evidencia una relación de afectación con el entorno—, aplicada desde el poder central, termina por definir un marco de la persecución en la que toda expresión es plausible de ser denunciada. Así como los ejemplares de *La cautiva* pasaron por la revisión, o las militantes desaparecidas fueron acusadas de traición por haber sido violadas, cuando la moral persecutoria se instala, recae sobre toda existencia que se corra de lo habitual.

En uno de esos videos, el libertario *youtuber* convocaba a dos artistas para analizar la

producción de Fátima, que consideraron principalmente “mala” en términos formales. En cambio, ponían como máximo exponente del buen arte a la pintura hiperrealista de paisaje (sin figuras humanas), en la cual el virtuosismo técnico del artista se pone al servicio de una reproducción directa de la naturaleza, considerada un asunto transparente y no-político. Revisar estos videos invita a pensar esta instalación de Pecci Carou como un vaivén más en aquella disputa. Por primera vez la artista presenta un paisaje vacío de figuras y que, aunque no adscribe al hiperrealismo, ocupa una escala cercana a la real. Sin embargo, en un contexto en que los kilómetros de tierra argentina y sus recursos se venden a los poderes coloniales y se pierde la soberanía sobre ellos, la pintura de paisaje no queda eximida de lo político. Más bien pasa a figurarlo.

### Textos consultados

- Ruy Díaz de Guzmán, *La Argentina manuscrita*, 1612  
Esteban Echeverría, *La cautiva*, 1837  
Eduarda Mansilla, *Lucía Miranda*, 1860  
Rosa Guerra, *Lucía Miranda*, 1860  
Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, 1870  
José Hernández, *La vuelta de Martín Fierro*, 1879  
Mariquita Sánchez de Mendeville, “Carta a Esteban Echeverría”, 1845  
William H. Hudson, “Marta Riquelme”, 1902  
Jorge Luis Borges, “Historia del guerrero y la cautiva”, 1949 y “La noche de los dones”, 1971  
César Aira, *Ema, la cautiva*, 1981  
Libertad Demitrópulos, *Río de las congojas*, 1981  
César Aira, *El vestido rosa*, 1984  
Leopoldo Brizuela, *El placer de la cautiva*, 2000  
Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, 2001  
Cristina Iglesia, “La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera” en *La violencia del azar*, 2003  
Pedro Mairal, *El año del desierto*, 2005  
Biblioteca Nacional Argentina, *Más libros para más. Colecciones del Centro Editor de América Latina*, 2007  
Fermín Rodríguez, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, 2010  
Alan Pauls, *Historia del pelo*, 2010  
César Aira, *La Liebre*, 2014  
Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron*, 2017  
María Moreno, *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*, 2018  
Horacio González, *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional*, 2018  
Gabriel Peluffo Linari, *La cautiva*, 2019  
Carla Maliandi, *La estirpe*, 2021  
Leticia Obeid, “Una vez al día escucho la palabra copia. Fátima Pecci Carou” en *Galería de copias*, 2023













### **Fátima Pecci Carou**

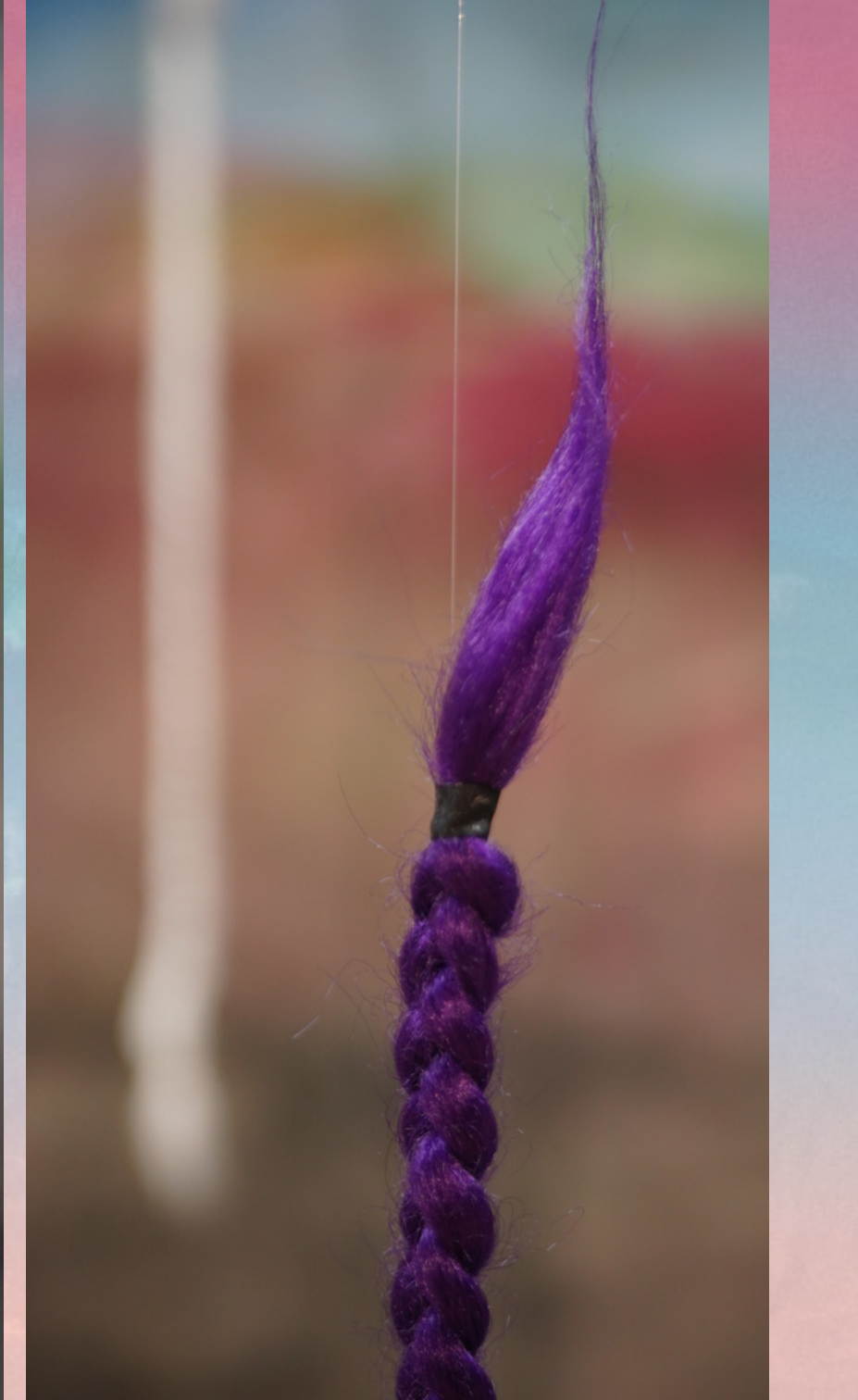
(1984, Buenos Aires, Argentina).

Licenciada en Artes Visuales por la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA). Estudió Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Complementó su formación en el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA, 2015) y en las clínicas de obra ABE-ELE, coordinadas por los curadores Javier Villa y Carla Barbero (2020) y Ana Gallardo (2013- 2015). En 2019 fue nominada a las becas Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO) – Grants & Commis. En 2020 fue invitada a la 12a. Bienal de Mercosur de Porto Alegre, con curaduría de Andrea Giunta. Ha obtenido el Premio Adquisición de Artes Visuales 8M (Centro Cultural Kirchner–Palais de Glace 2021); el Premio en Obra-Barrio Joven (ArteBA, Galería Piedras 2018) y el 1er. Premio Adquisición en Salón Nacional de Pintura de Santa Fe, 2019.

### **Belén Coluccio**

Curadora e historiadora del arte por la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). Desde 2021 integra la Dirección Nacional de Museos de la Secretaría de Cultura de la Nación. Entre 2020 y 2023 fundó y co-dirigió LAR-local de artes recientes, residencia artística y espacio de exhibición dedicado a las prácticas contemporáneas donde se desarrollaron más de 90 proyectos. Se desempeñó como asistente de curaduría del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en las exhibiciones *Sergio De Loof: ¿Sentiste hablar de mí?* y *Una historia de la imaginación en la Argentina*. Entre sus trabajos en curaduría en otras instituciones se destacan *La cueva del sueño* del artista Alfredo Frías (Constitución galería), Exhibición fundamental de arte argentino en los libros de la poesía y la ficción (con Juan Cruz Pedroni, LAR) y *Intus Foris* de Cinthia de Levie (Ausstellungsraum Klingental, Basel). Es autora del libro *Museos Nacionales: desde sus orígenes hasta el presente* y de diversos textos críticos y biográficos sobre artistas argentinos. Como performer y coreógrafa ha trabajado en la Bienal de Performance-BP21, en el Museo Macro de Rosario y en el Centro Cultural Rojas.











Fátima Pecci Carou  
Los paisajes del desierto

Curaduría: Belén Coluccio

La Plata, del 6 de abril al 11 de mayo de 2024

**Presidente**

Mag. Martín López Armengol

**Vicepresidente Área académica**

Dr. Fernando Tauber

**Vicepresidenta Área institucional**

Dra. Andrea Varela

**Secretaria de Arte y Cultura**

Prof. Mariel Ciafardo

**Prosecretaria de Arte**

Dra. Natalia Giglietti

**Director de Administración**

Prof. Pablo Toledo

**Directora de Arte**

Lic. Lisa Solomín

**Producción y montaje**

Lic. Florencia Murace

Santiago Martínez

**Diseño**

Prof. DCV Inés Ward

**Fotografía**

Luis Migliavacca

Amparo Fernández

Calle 48 n° 575 e/ 6 y 7, La Plata  
centrodearte.unlp.edu.ar  
[54] 221 6447131  
info@centrodearte.unlp.edu.ar

 @centrodearteunlp

 @centrodearteunlp



**CENTRO  
DE ARTE  
UNLP**