

# caiana

Annateresa Fabris

Un álbum de retratos: Rubens Gerchman y la  
fotografía

## Un álbum de retratos: Rubens Gerchman y la fotografía\*

Annateresa Fabris

Dar, realísticamente, imágenes urbanas  
Múltiples, facetadas, simultáneas  
Cartelera fotográfica para ser leída  
Sumar indefinidamente nuevas imágenes  
Involucrado por los sucesos  
El artista atestigua  
Y se hace presente.<sup>1</sup>

Destacan dos aspectos en este poema: la elección de una estética realista y la idea de que el nuevo paisaje urbano se compone como si fuera una “cartelera fotográfica que debe ser leída”. El realismo de Gerchman se configura como la búsqueda de una visualidad tensa y para ello contribuyen, en la misma medida, un dibujo simplificado y, en algunas ocasiones, primitivo, muy cercano a la poética de Jean Dubuffet; una factura áspera resultante del contacto con artistas de la “Otra figuración” argentina (en especial de Rómulo Macció y Luis Felipe Noé) que la Galería Bonino de Rio de Janeiro presenta en 1963;<sup>2</sup> y un sentido narrativo, calcado en la banalidad del día a día del hombre metropolitano.

Cronista urbano, interesado en un “arte de contenido en el que el hombre sea siempre la medida”,<sup>3</sup> Gerchman hace ver una ciudad que se “abre como un diario/flash flan flagrante”. Armando Freitas Filho, que resume en esta frase el universo de referencias visuales del artista, en las que está insertada la fotografía, usa también otra expresión del mundo fotográfico para definir su poética: “cuadros instantáneos”.<sup>4</sup>

La terminología que utiliza Freitas Filho para hablar de la obra de Gerchman se ve corroborada por las lecturas de Damián Bayón y Ana María Escallón. Artista que “no hace otra cosa que mirar, de la mañana a la noche, y casi como un oficio, con una dedicación conmovedora”, el pintor es comparado por Bayón con una “cámara fotográfica”, sin que ello

suponga adherir a una concepción convencional de realismo. Este ejercicio incansable de mirar, grabado en la retina –por ello el paralelo con la cámara fotográfica–, se convierte posteriormente en “cita”, en “recuerdo transfigurado al que él le agrega [...] su creación personal, enriquecedora, deformante, imaginativa”.<sup>5</sup> Ana María Escallón, a su vez, compara la mirada del artista con la de un *voyeur*, de un testigo interesado tanto en los comportamientos sociales como en la intimidad ajena, y llega a proponer un paralelo con el protagonista de la película *Ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock.<sup>6</sup>

Ideas como diario, cámara fotográfica y voyeurismo no se encuentran por casualidad en estos textos; al contrario, remiten al universo en el que Gerchman se formó y trabajó. Hijo de un dibujante que había emigrado de Berlín a Rio de Janeiro, el artista tiene contacto, muy temprano, con el trabajo publicitario y se interesa particularmente por la parte gráfica de la producción. Además, Gerchman recuerda que se sentía muy atraído por el trabajo fotográfico de un tío suyo especializado en producir imágenes de vedettes del teatro de revista, que eran retocadas para lograr “una forma más sensual, más provocativa”. Como la publicidad en aquel entonces era el “mundo del blanco y negro”, el pintor considera que estos contactos, así como la práctica litográfica que empezó en los años sesenta y la estructura cromática de la prensa diaria influyeron en sus primeros cuadros. Entre 1958 y 1966 trabaja como programador visual en editoriales y revistas de Rio de Janeiro. “Proyectista de texto” en la editorial Bloch, Gerchman afirma que el trabajo en esa editorial le permitía “ver buenas fotografías”. En ese momento, descubre el paisaje urbano y sus personajes, y eso despertará en él un gran interés por la cultura popular. El descubrimiento de este universo, según el artista, se lo debió a su actividad de maquetador de *Sétimo Céu*<sup>7</sup>

[...] leída por las clases menos pudientes de la sociedad. Yo extraía muchas cosas de esta revista. El *Correo Sentimental* era una sección que me encantaba. Las personas mandaban cartas y yo leía centenares de ellas. Mezclaba las historias, hacía nuevas biografías; de ese mundo salieron los primeros personajes femeninos que participaron del concurso de *miss*. Luego hice cuatro

maestras, el texto decía: “La historia de un asesinato o de cómo actúa un pintor joven ante un tema o una idea sobre estas lindas criaturas”. Era una especie de refrán de las cosas que iba viendo, estaba impregnado de ese mundo.<sup>8</sup>

Gerchman empieza a utilizar la fotografía como fuente de su pintura en la primera mitad de los años 1960. En este entonces comienza a moldear un universo imagético tomando como base los registros de la prensa popular; a partir de ellos armará narrativas tanto críticas como afectivas. El intento del individuo de que no le eclipse la muchedumbre (serie “Los desaparecidos”, 1965-1968), la búsqueda de una vida mejor (*Asegura tu futuro*, 1965, 1968; *Cartilla de hartura*, 1965), la fantasía amorosa (*Correo sentimental*, 1966), la ocurrencia de muertes violentas (*Las maestras*, 1966; *La bella Lindoneia*, 1966; *El hombre del auto rojo*, 1968) son algunos de los temas que apuntan hacia una investigación sobre la identidad, no sólo en nivel nacional sino también personal, a partir de un ejercicio apoyado a la vez en la tipología y en la individualización.

Un análisis de las obras que tienen estos personajes como epicentro demuestra que Gerchman ve la fotografía como un instrumento fundamental para producir una crónica cotidiana de la sociedad urbana, aunque sin rendirse a una concepción prototípica y despersonalizada. A diferencia del pop art que no escamotea la presencia de la imagen técnica, los retratos que el artista brasileño compone conservan una relación propia con el registro fotográfico, que se ve incorporado al proceso pictórico y sometido a un tratamiento singular. No cabe duda de que son elementos fotográficos la noción de encuadre, la frontalidad de los modelos y la concepción serial de diversos conjuntos. Al dominio de lo pictórico pertenece la representación sintética de las caras que dibuja con trazos escuetos y, al mismo tiempo, incisivos. Es posible afirmar que, al igual que los nuevos realistas franceses,<sup>9</sup> Gerchman concibe la fotografía como “un disparador”, “un modelo”, “un testigo o una cita”, como “un instrumento en el que siempre se vuelve a invertir, que debe siempre volver a ser interpretado, manejado”.

Pintada poco después de haber tenido lugar el golpe militar de 1964, algunos estudios recientes

le dieron a la serie “Los desaparecidos” una interpretación política. Jardel Dias Cavalcanti asocia el conjunto con la práctica del secuestro durante ese régimen y afirma que el artista “no deja de incorporar a su trabajo la denuncia de esos hechos”. Con obras como *Los desaparecidos II* (1965) (**Fig. 1**) y *Darlene, la secuestrada* (1979), Gerchman hacía público “lo que los militares habían censurado en la prensa”. El argumento de Cavalcanti se apoya en la similitud que hay entre el tratamiento que el pintor da a los retratos y la “caracterización típica de los carteles, con fotos en las que se ven sólo las caras de las personas y su identificación por el nombre”. La asociación entre una cara y un nombre también la remite el autor a las manifestaciones públicas en las que familiares de los desaparecidos portaban carteles con fotos y nombres, sin lograr que la prensa los divulgara en razón de la censura.<sup>10</sup>



1. Rubens Gerchman, *Los desaparecidos*, 1965, Tinta industrial sobre lienzo, 160 X 120, Colección Jean Boghici

Jocély Peixoto Osório da Rosa ofrece una lectura más dialéctica de la serie. Si por una parte la considera como “metáfora de los sucesos que ocurrieron durante los años del régimen represor”, por otra, tiene en cuenta las declaraciones del artista que vincula los desaparecidos con la problemática de la muchedumbre urbana. Además de supeditar el conjunto al mundo de la prensa –evidente por la utilización sintética de la gama cromática y por la racionalidad del espacio–, la autora resalta la analogía que existe entre la representación que Gerchman buscaba y los carteles que distribuían los agentes de la dictadura para ayudar a capturar los subversivos. También en estos momentos, Jocély da Rosa trata de ser comedida. Recuerda que el pintor “idealizaba personajes que por ‘coincidencia’ asumen una visibilidad muy característica y se parecen mucho con algunos de los que buscaba la policía del régimen”.<sup>11</sup>

Lo que estos dos estudios no toman en cuenta es la matriz común de las imágenes que sirven como punto de partida para los ejercicios fisonómicos de Gerchman y para los retratos de los carteles que se colocaban en lugares públicos con objeto de llamar la atención de las personas y pedirles ayuda para capturar los opositores del régimen. El retrato fotográfico de identidad y, por lo tanto, una visión codificada del individuo concebido como un tipo a ser incluido en un archivo, se encuentra en la base de las imágenes de los desaparecidos divulgadas por la prensa popular y por los carteles de los buscados. No hay, por ende, “coincidencia” entre los retratos del artista y las tomas estandarizadas de los buscados, una vez que el sistema tipológico en el que las imágenes se insertan es anterior a las operaciones pictóricas, basadas en una modalidad clasificatoria formulada en el siglo XIX y todavía vigente en la sociedad brasileña.<sup>12</sup>

Otra información que cabe señalar tiene carácter cronológico. Como la serie “Los desaparecidos” se realizó entre 1965 y 1968, los autores la asocian automáticamente al régimen dictatorial. No obstante, no conviene olvidar que, en un primer momento, el sistema de protección del Estado que los militares concibieron no era totalmente cerrado. El Acto Institucional número 1 (9 de abril de 1964) otorgaba facultades excepcionales para perseguir a los adversarios del nuevo gobierno pero la posibilidad de solicitar un *habeas corpus*

y de denunciar las prácticas discrecionales por intermedio de una prensa todavía relativamente libre seguía existiendo. El recrudecimiento del régimen contra los opositores se consolida en 1968, como respuesta a la lucha armada que iniciaron organizaciones de izquierda como la Acción Libertadora Nacional (ALN), el Movimiento Revolucionario 8 de Octubre (MR-8) y la Vanguardia Popular Revolucionaria (VPR). Siguiendo las directrices de la Revolución Cubana, de las guerrillas que se libraban en Guatemala, Colombia, Venezuela y Perú y el libro de Régis Debray *Revolución en la Revolución* (1967), que llegó a Brasil en copias a mimeógrafo, estos grupos dan inicio a una serie de acciones urbanas tales como atentados, invasiones, robo de armas, “expropiaciones”, secuestros y asesinatos. Esta situación hace que recrudezca la línea dura del régimen que, para evitar la derrota del movimiento del 31 de marzo de 1964, defiende la necesidad de nuevos instrumentos para derrotar a los subversivos. El Acto Institucional número 5 (13 de diciembre de 1968) es la respuesta de los militares a este momento de turbulencia. El Presidente de la República tiene poderes para cerrar provisionalmente el parlamento, intervenir en el ámbito de los estados y municipios, suspender derechos políticos y remover o jubilar funcionarios. La garantía del *habeas corpus* se revoca, se impone la censura a los medios de comunicación y la tortura se incorpora a los métodos de represión.<sup>13</sup>

El material de esa época del que lanzaron mano los dos estudiosos confirma el desfase temporal de sus hipótesis. El cartel con la inscripción “Terroristas Asesinos/ Buscados/ Después de haber robado y asesinado a diversos padres de familia están prófugos/ Avise al primer policía que encuentre si usted sospecha de alguien que piensa ser uno de los buscados/ Ayúdenos a proteger su vida y la de sus familiares”, en el que sobresalían las fotos de ocho fugitivos entre ellos Carlos Marighella y Carlos Lamarca, estaba colgado en lugares públicos (en los aeropuertos de Congonhas y Santos Dumont, por ejemplo) a finales de septiembre de 1969 por determinación del Ministerio de Aeronáutica. A esta imagen común a los dos estudios hay que agregar los carteles para encontrar a Lamarca y a Iara Yavelberg –cuya fecha no es anterior a 1969, año en el que el ex militar ingresa en la clandestinidad– y los que llevaban los familiares



de los desaparecidos –en uno de ellos se puede leer el año 1970.

En una de las obras que forman parte de la serie, realizada en 1965, Gerchman no se limita a nombrar los protagonistas de su narrativa sino que presenta datos biográficos de los personajes (**Fig. 1**). Aun así, el hecho de que João da Silva nº 2 sea un líder sindical no autoriza una interpretación que extrapole la problemática del sujeto que intenta singularizarse, con una actitud de fuga, en el medio de la muchedumbre indiferenciada. Esta idea se ve corroborada por una declaración que hace el artista en 1966:

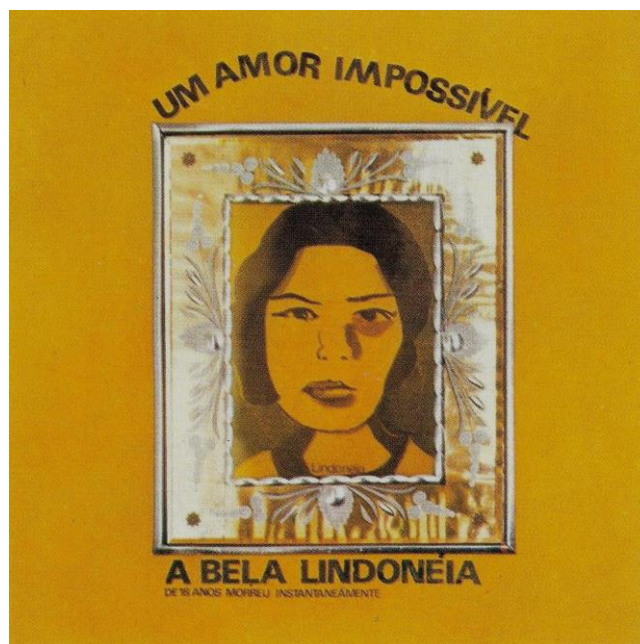
La realidad colectiva, la soledad individual, eso me preocupa. Leo mucho el diario, donde obtengo la mayor parte de mi material de trabajo. Abro el diario y se me cae encima la historia de João quien hizo lo imposible para convertirse en asunto de primera página, para dejar de ser un desconocido con tan sólo un número de identidad. Siento sus penas, sus odios y pasiones, su profunda soledad.<sup>14</sup>

El acto de que nombre a los desaparecidos no supone una peculiaridad de Gerchman, que no siempre se vale de este recurso en la serie. Los retratos de “personas desaparecidas” se divulgaban en la prensa popular, frecuentemente de forma serial y con la correspondiente identificación. Los trazos torpes y escuetos con los que el pintor construye las caras se pueden considerar como una manera de recordar el origen de las imágenes. Era característico de la prensa popular, efectivamente, el tratamiento pobre e incluso descuidado del registro fotográfico. Si Gerchman no mimetiza el proceso gráfico de esos diarios, el tratamiento elegido indica, no obstante, que la fuente de sus imágenes es tan popular como los individuos que están representados en ellas.

La percepción de que la serie dedicada a los desaparecidos se puede entender como un modo de singularizar a los personajes anónimos se ve reforzada con el fotomontaje *Desapareció entre la muchedumbre* (1966). Tomando como punto de partida una fotografía de Walter Firmo, el artista ensaya un juego que está a medio camino entre la identificación y la generalización. A la ampliación de la imagen de Firmo, Gerchman sobrepone una hoja de cartulina con la

reproducción de la fotografía en tamaño menor, su propio retrato en pose frontal y un recorte de diario con la inscripción “Desapareció entre la muchedumbre”. Con esta construcción, el artista propone una doble lectura para el tema de la muchedumbre. La constatación de que es imposible discernir cualquier rasgo de individualidad en una masa compacta que actúa como un cuerpo colectivo queda compensada por la presencia de su propio retrato y del de la joven desaparecida. Los dos retratos fotográficos se imponen como una especie de encuadre, capaz de resaltar un ser singular en el interior de una formación anónima e indiferenciada.

Aunque parezca estar inspirado en la foto hecha por un fotógrafo ambulante, *La bella Lindoneia* (**Fig.2**) llama a otra clase de interpretación. Como el pintor mismo lo aclara, se trata de “un personaje imaginario”, inspirado en una bailarina de la comparsa Mangueira que había sido su novia.<sup>15</sup> La foto, en primer plano, supuestamente sacada de un artículo de diario en el que se leía “Un amor imposible/La bella Lindoneia de 18 años se murió al instante” y el tratamiento simplificado y gráfico de la cara<sup>16</sup>, recibe un marco de vidrio que asigna un aspecto digno a una representación a simple vista indiferenciada.



2. Rubens Gerchman, *La bella Lindoneia*, 1966, Espejo e scotchlite sobre madera, 90 X 90, Colección Gilberto Chateaubriand

El gesto de enmarcar una fotografía imaginaria de la joven víctima de un delito pasional no se remite únicamente al universo del cual proviene –el suburbio– y tampoco se puede analizar sencillamente como un desplazamiento del *kitsch*, que actuaría “como alegoría, es decir, como el lugar común de algo que es *nonsense*, la miseria nacional”.<sup>17</sup> El recurso de utilizar un marco de vidrio con dibujo de flores y arabescos, muy apreciado en los años 1960, otorga nobleza y dignidad a la representación de una joven de rasgos irregulares que parece desconocer las convenciones del retrato fotográfico, al permitir que su fisonomía fuera inmortalizada con nítidos signos de violencia, como lo comprueba el sombreado que se ve en la nariz, en el labio inferior y en el ojo. A contrapelo de la tendencia moderna que relega el marco al campo de lo invisible, Gerchman no sólo lo incorpora al cuadro mismo sino que lo convierte en elemento esencial de la composición. La cara de Lindoneia cobra más visibilidad y se presenta no como un simple fragmento urbano, sino como una imagen cargada de significado artístico. Si el marco decorado es un elemento determinante de la estética popular, por asignar al retrato fotográfico serial la misma dignidad de una pintura,<sup>18</sup> justamente en esta dirección es donde se inserta la operación del artista brasileño. Como nos recuerda Louis Marin, el marco hace que la obra adquiera autonomía en el espacio visible, en la medida en que alza la representación a un estado de presencia exclusiva, definiendo, así, las condiciones de recepción. Gracias a él, “la imagen nunca es sencillamente una cosa que deba ser vista entre otras: se convierte en el objeto de la contemplación”.<sup>19</sup>

El marco *ready-made* de *La bella Lindoneia* no debe hacernos perder de vista el hecho de que, de una manera más sutil, esta misma estrategia de poner de relieve límites se encuentra en los demás retratos de Gerchman, que afirman su condición de obras de arte y no solamente de un fragmento de noticia generada por la realidad urbana. La problemática de la identidad individual, que subyace en todas esas imágenes, era una cuestión fundamental para el artista que la atribuye a un hecho personal. En la entrevista que le hizo Fábio Magalhães, afirmó que se consideraba como un caso de “doble identidad”, ya que el apellido Gerchman se había convertido en Herschman cuando su padre llegó a Rio de Janeiro. Intrigado también “por el hecho de que

las personas necesitaran un número de identidad para ser identificadas”,<sup>20</sup> produce en 1966 el álbum “Félix Pacheco 1 566 166”, en colaboración con Carlos Scliar. El álbum, cuyo título remite al organismo responsable del registro de identificación de las personas del Estado de Rio de Janeiro, se constituye de cinco serigrafías, entre las cuales está *Soy 1 566 166, siendo así existo*.

El debate sobre la identidad personal hace que el pintor tenga como parámetro el instrumento menos subjetivo de que dispone cualquier ciudadano brasileño: el reverso del documento de identidad, en el que figuran el número, la fotografía tipo carnet 3x4, la huella dactilar del pulgar derecho y la firma del titular. Presentada tanto de forma aislada como multiplicada, la imagen del reverso del documento de identidad demuestra que Gerchman pone en tela de juicio los parámetros sociales que rigen la definición del individuo. ¿Qué tienen en común Rubens Gerchman y el ciudadano número 1 566 166? Este último no es nada más que uno entre tantos tipos de personas resultantes de la mera abstracción creada para encuadrar a los individuos, vigilarlos y castigarlos en caso de desviación.

El pintor reproduce el documento en su materialidad bruta de instrumento de control y de clasificación antropométrica pero, al mismo tiempo, introduce algunas modificaciones en la codificación del retrato. El fondo neutral, la toma frontal y la expresión adusta siguen la normativa del sistema concebido por Alphonse Bertillon, pero un lado de la cara se ve sombreado y el otro incompleto, de forma que se pone en jaque la nitidez requerida por dicho sistema de clasificación. El carácter de construcción inherente a la iniciativa clasificatoria acaba realizado por el artista con un recurso contrapuesto. En lugar de conceder primacía a la exactitud sin retoques, Gerchman introduce en la foto de identidad la señal de la no distinción y luego de la singularidad. Con eso, la acerca a su galería pictórica de tipos urbanos, alejándola del dominio de un casi grado cero figurativo y reduciendo considerablemente la objetividad informativa perseguida por el sistema de identificación.

En 1967, el retrato y el pulgar en tono azul resaltan dentro de un marco verde con un filete amarillo, en una clara remisión a los colores de

la bandera brasileña, seguidos de la inscripción en rojo “CI. 1 566 166”. *Documento de identidad* no se limita a esta presentación tipológica. La bandera estilizada ocupa la parte inferior izquierda de la composición mientras las palabras “Vida”, “Trabajo” y “Emigra”, que ocupan dos campos cromáticos distintos, toman el lugar del mote positivista “Orden y Progreso”.

En 1994, el artista se vuelca completamente en el tema de la doble identidad, tras recibir de una tía una caja con veinticinco pasaportes de familiares y algunas fotografías. Al hojear los pasaportes, se da cuenta de que en ellos radicaba su propia identidad.<sup>21</sup> Esto lo impulsa a crear un álbum litográfico, impreso en Bogotá, con dos poemas de Armando Freitas Filho, *Interludio* y *Reemplazarse*, que plantean los efectos de la opresión sobre la sensibilidad. Con *Doble identidad*, Gerchman se inserta en la historia de su propia familia, sin dejar de poner a prueba la lógica del retrato judicial: hace ampliaciones de los pasaportes y visados, además de realzar los colores y los apuntes en distintos idiomas (alemán, ruso, francés, italiano, español y portugués).

Una de las láminas consiste en un manifiesto juego con las normas de identificación. En la página del pasaporte destinada a señas personales se agregan datos manuscritos, lo que desbarata la neutralidad de la información, convirtiendo el documento en una pieza inútil. En la parte inferior de la página se lee “Soy 1 566 166/Siendo así existo” con lo cual se establece un vínculo con el álbum de 1966. La foto del titular, otra vez, es trabajada de forma de destruir la ilusión mimética inherente al retrato judicial. Oponiéndose a la exactitud documental planteada por Bertillon, el pintor propone una interpretación de su propia cara acentuando el sombreado en una parte de la imagen. La interpretación es aún más radical en el espacio reservado para la foto de la esposa: allí se inserta un dibujo que actúa como un análogo visual del concepto de “doble identidad” y como un cuestionamiento de la idea de similitud. Además, la “doble identidad” se ve reforzada al figurar las firmas Gerchman y Herschman que ponen en evidencia no sólo la “ambigüedad” que el artista atribuye a su propia vida sino también la percepción de que si el documento oficial “no tuviera un número nadie me reconocería”.<sup>22</sup>

El retrato fotográfico apropiado y presentado sin modificaciones importantes está en la base de algunas obras dedicadas a la estudiante de psicología Maria de Lourdes de Oliveira, quien se hizo famosa en la sección de sucesos policiales como “Lou da Barra da Tijuca”. Implicada en la muerte de tres ex novios que eran atraídos al barrio “Barra da Tijuca” – lugar de hoteles baratos – y asesinados por el novio celoso (el astrónomo Val Quintão), la joven es una presencia obsesiva para Gerchman en 1975. Interesado en “tratar las represiones que la clase media se impone a sí misma y quiere imponer a todos los demás” bajo la forma de “represión de la sexualidad” y de “hipocresía inevitable”,<sup>23</sup> el artista transforma a la joven en un ícono del erotismo. Heloisa Buarque llama la atención sobre este punto al ver en la estudiante que Gerchman retrata “la mujer macunaíma, diabólicamente ‘sin carácter’”, susceptible de ser convertida en distintas representaciones. Figura “prototípica, mezcla de ángel y de demonio”, Lou está presentada como una “mujer vital, liberada, sensual, antropofágica y, sobre todo, de fuerzas anarquistas”, capaz de perturbar “la razón y el pincel de nuestro artista”.<sup>24</sup>

En muchas ocasiones, Gerchman somete el retrato a un proceso de sublimación, al asociarlo a referencias literarias y artísticas. *Lou, virgen de los labios de miel*, en que la fotografía publicada en los diarios recibe un tratamiento cromático que acentúa los ojos y la boca, es una remisión a una novela indigenista de José de Alencar, *Iracema* (1865). Gerchman traslada a Lou la temática del amor-sacrificio de la novela de Alencar, además de asignarle el carácter de perseguida, si uno se fija en la estrella de David dibujada en el cuello con números que evocan un retrato judicial.

Las referencias artísticas de la serie “Transferencias” se concentran en dos imágenes icónicas de la pintura brasileña y mundial. En *Transferencia/1*, el retrato fotográfico de Lou toma el lugar de la cabeza de la *Negra* (1923), de Tarsila do Amaral. Asociada con la imagen de una fuerza libidinal –aunque sin prevalencia erótica pese a estar acentuado lo oval del seno–,<sup>25</sup> la joven demuestra una enorme sensualidad, concentrada sobre todo en la boca con labios gruesos, lo que hace aún más intrigante la transferencia de un *fait divers* hacia el ámbito de la alta cultura. El carácter erótico está más realzado en *Transferencia/2*: gracias a la



ampliación fotográfica, los labios de la figura de Tarsila do Amaral asumen el aspecto de un pubis deforme, y se convierten en el centro de la composición. La larga cabellera negra de Lou se traslada a la cabeza de la *Negra*, formando un contraste cromático con la cara y acentuando de esta manera la sensualidad desmedida de la boca. El detalle de un ojo introduce una nota voyeurística a la composición.

*Transferencia/3* es la transformación de la estudiante en *Mona Lisa* (ca. 1503-1506). Esta tercera operación demuestra que Gerchman tiene la intención de presentar a Lou no tanto como una criatura real sino al contrario, como la representación de un ideal de feminidad. El juego sutil instaurado por Leonardo da Vinci entre los ojos del modelo y la mirada del espectador se transforma en confrontación directa en la representación del artista brasileño. Las sutiles gradaciones tonales que el pintor italiano concentra en el filo de los ojos y de los labios producen un aspecto esquivo a la figura de *Mona Lisa*.<sup>26</sup> La figura de Gerchman, por lo contrario, no contiene misterio: es la personificación de un ideal erótico, que no teme afianzarse con franqueza, como lo comprueban la mirada desafiadora y los grandes labios rojos y entreabiertos. En otra versión –*Mona Lou*– (**Fig.3**), el artista introduce algunas modificaciones en la imagen de la que se apropió: rayas reemplazan el paisaje de fondo y la joven usa una cadena con la estrella de David. La inscripción “La cazadora de cabezas” multiplica las referencias de la composición, que evoca tanto el cuadro de Da Vinci como la sección de sucesos policiales, confrontando pasado y presente y señalando la dificultad de definir una identidad.<sup>27</sup>

El gesto de desacralizar la alta cultura y de sublimar un personaje creado por los medios de comunicación masiva sitúa al pintor en la senda de las diversas relecturas que permite la legendaria figura renacentista –de Kazimir Maliévitch (1914) a Marcel Duchamp (1919), de Fernand Léger (1930) a Philippe Halsman (1953), de Andy Warhol (1963) a Fernando Botero (1978)–, y hace evidente el designio de configurar un nuevo ícono, tan mítico y tan fascinante como la creación de Leonardo Da Vinci. *Transferencia/3* también se puede analizar a la luz del “efecto *Mona Lisa*” y en una relación directa con la industria cultural, si se tiene en mente la asociación entre la celebridad

de la obra y las personalidades mediáticas del siglo XX. La superposición de la cara de Jacqueline Kennedy, que recibió el cuadro en la National Gallery de Washington en enero de 1963, guarda similitudes notables con la obra brasileña. Aunque Gerchman no piense en hacer un paralelo como el que propusieron los fotógrafos norteamericanos que comparan la “radiante” sonrisa de la primera dama de Estados Unidos con el “enigma” de *Mona Lisa*,<sup>28</sup> es evidente que su operación tiene como objetivo el aportar un carácter elevado y sublime a una figura sospechosa y peligrosa, según la opinión pública.



3. Rubens Gerchman, *Mona Lou*, 1975, Tinta acrílica sobre fotografía pegada en aglomerado, 120 X 80, Colección João Satamini

El artista remite también a la obra fetiche de Da Vinci representaciones más inquietantes del mismo modelo involuntario. Otra composición intitulada *Mona Lou* (**Fig.3**), que consiste en una interpretación fantasmática, presenta a la joven como una “extraña presencia”, como una



reencarnación del vampiro celebrado por Walter Pater en el siglo XIX, con un largo pasado y repleto de sueños y pasiones.<sup>29</sup> La silueta roja de Mona Lisa abraza un dibujo de la cara de la joven que se caracteriza por una expresión violenta, en franco contraste con las representaciones precedentes en las que se ve un semblante sereno. El efecto de marco producido por el hecho de colocar el dibujo dentro de la silueta está potenciado por cuatro cuadrados situados al borde de la composición. Es posible afirmar, como lo hace Tatiana Flores,<sup>30</sup> que el artista brasileño se sirvió de este recurso para demostrar cómo las imágenes masivas habían ocupado el lugar de los íconos del arte antiguo.

Si, en este caso, la visión fotográfica de Gerchman se limita a encuadrar la cabeza, en *Lou (Mona Lou)* adopta otro recurso. Pone en primer plano la cara de la joven, en una posición oblicua que oculta uno de los ojos. El recorte de la figura y su posición en el primer plano hacen que se realce la boca roja de la estudiante y el dedo que se insinúa, de una manera excitante, entre los labios. El primer plano también fue utilizado en *Lou*: la boca sufre un recorte abrupto con objeto de realzar los ojos y la inquietante sombra proyectada por la nariz.

Como si quisiera recordar que su relación con la imagen fotográfica no siempre es lineal, Gerchman propone tratamientos distintos para un mismo tema. El cuadro *João e Maria*, pintado en 1974, no tiene ningún parecido con la obra homónima realizada en 2001. En el primero se encuentran rasgos característicos de los retratos de los años 1960, filtrados por un dibujo más incisivo que reinterpreta la imagen fotográfica al agregarle una espesa línea de contorno y al acentuar sombras y distorsiones. La interpretación da lugar a una transposición directa del retrato fotográfico pintado a mano en el cuadro de 2001. *João e Maria* son dos caras netamente identificables, aunque funcionen como prototipo de la pareja brasileña de las capas inferiores de la sociedad, como lo comprueban el anacronismo de la imagen, el esmero de los trajes usados para la pose y el aire formal y ensimismado de los modelos. Sin embargo ambos retratos comparten un mismo elemento: la presencia de un marco –más geométrico en la obra de 1974 y con motivos florales en la de 2001– que vuelve a proponer una visión más noble de personajes humildes,

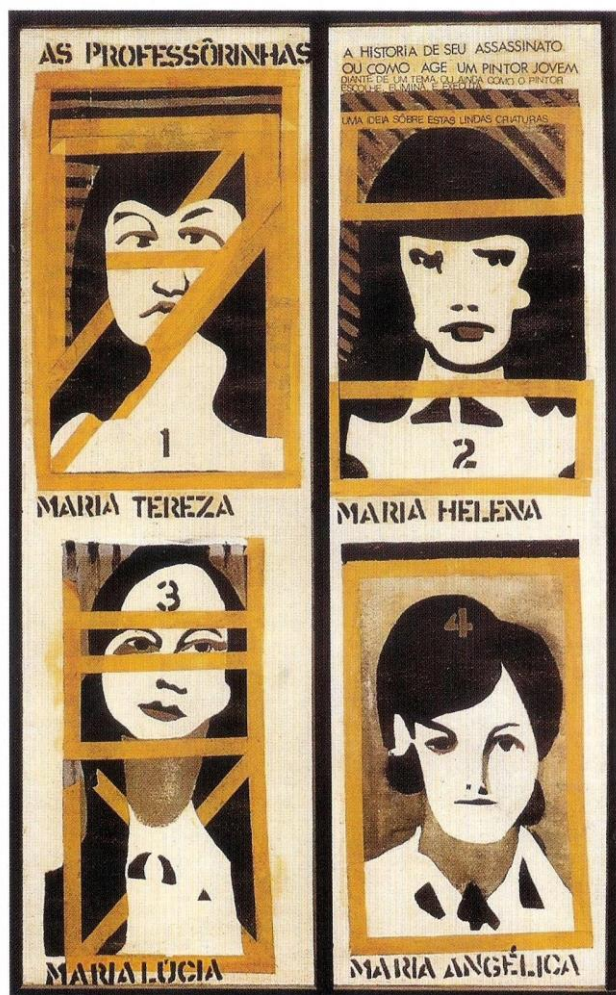
aislados del ámbito cotidiano y alzados a la talla de motivo artístico.

Considerando las distintas modalidades de encuadre que el artista buscaba, entre las que destaca el motivo de la reja como elemento ordenador, es posible afirmar que los retratos de Gerchman, en lugar de intensificar “el mito del hombre sin identidad perdido en una sociedad que no lo reconoce como individuo”, en lugar de constituirse en “alegorías de la sociedad brasileña de la época, un territorio de despersonalización, de extinción”,<sup>31</sup> sacan a la luz un juego dialéctico entre individualización y anonimato. No se puede negar que en las representaciones colectivas la falta de identidad es el tema principal del artista, como lo comprueban *La ciudad* (1964), *Muchedumbre* (1964), *No hay plazas* (1965), *El ómnibus* (1965), *Flamengo, club de fútbol campeón* (1965), *Caja para habitar* (1966) y *Ascensor social* (1966), entre otros. Sin embargo, cuando Gerchman elige el retrato, se nota claramente que es otro su diseño: le saca al individuo de un conjunto indiferenciado y le otorga una individualidad, aunque sea ficticia y transitoria.

Este parece ser un tema central incluso en una obra como *Las maestras* (**Fig.4**), en la que el pintor interpone algunos obstáculos<sup>32</sup> entre la superficie del lienzo y el ojo del observador. Si las rayas que se cruzan delante de la cara de Maria Tereza generan una distorsión perceptiva, en el caso de Maria Helena y Maria Lúcia es posible pensar en un efecto de marco. Esta idea está corroborada por el tratamiento que recibe Maria Angélica, pues la presencia del marco, aunque al sesgo y rudimentario, se hace evidente. Al enmarcar las caras de los personajes que rescata de la muchedumbre, Gerchman acaba por insertarlos no en un fichero sino en un álbum de retratos, lugar en donde el presente precario se convierte en una memoria social, alimentada, en gran parte, por la fotografía y por las páginas impresas de diarios y revistas. La presencia de subtítulos y letreros es un instrumento más que utiliza el pintor para afirmar que la fuente de sus imágenes radica en el imaginario social, moldeado por la incipiente industria cultural en Brasil.

Por supuesto, el artista exagera al afirmar que “no estaba informado respecto a la pintura pop”, cuando estaba configurando su “narración

figurativa del hombre brasileño, subyugado por la producción masiva y su consiguiente mitología”.<sup>33</sup>



4. Rubens Gerchman, Las maestras, 1966, Tinta acrílica sobre lienzo, 140 X 80, Colección privada

El pop art se discutía ampliamente en Brasil, hasta el punto de que un crítico como Mário Pedrosa llegó a trazar una línea demarcatoria entre la vertiente norteamericana –cuyos representantes los define como “técnicos de la producción masiva”, “quincalleros” y “hacedores de *bric a brac*”, que se sumergieron “en un repertorio heteróclito de recursos y de objetos que constituyen verdadero subproducto cultural”– y la nueva figuración brasileña –ajena a la “satisfacción publicitaria del consumismo por el consumismo”. A diferencia de los artistas norteamericanos que se rinden ante la “objetividad inmediata del cotidiano”, movidos por el deseo de no “transfigurar” la realidad y mucho menos trascender la nada”, los “popistas” del subdesarrollo” se sirven de la redundancia y de los materiales que

proporciona la “civilización de la vulgaridad [...] en nombre de una idea cuyo objetivo no es la creación de lo insólito por lo insólito, sino una participación de lo colectivo”. Pedrosa presenta a Gerchman como un artista capaz de sacar a la luz lo insólito en cuanto “infrarrealidad”, es decir, “como la realidad que está por debajo de las estructuras y no requiere que el poeta lo detecte, sino que demanda una acción, un acontecimiento para encontrar la ley de una realidad que lo produce”. En el artista carioca, la redundancia revela lo insólito y hace que su producción no se constituya como un ejercicio autoexpresivo, sino más bien como “un esfuerzo para construir una nueva relación con la realidad”.<sup>34</sup>

Al calor del momento y desde una plataforma trotskista, el crítico no podría estar de acuerdo con la vertiente norteamericana en la que detectaba una complicidad con la alienación. Su entusiasmo por Gerchman no impide, sin embargo, de señalar una cierta proximidad entre el artista y algunos aspectos del imaginario pop, en especial en cuanto a la incorporación de elementos de la comunicación masiva y de la iconografía urbana. En diversas obras, el pintor deja entrever un acentuado interés por el cartel publicitario y por su relación con la imagen fotográfica. En *La dictadura de las cosas – 10* (1966), que se caracteriza por objetos gigantescos, la presencia de la imagen fotográfica no está limitada a la utilización del primer plano. Tiene también naturaleza fotográfica el aislamiento de los objetos de su contexto específico, que, al evocar un encuadre, apunta hacia dos posibilidades de lectura. La separación, de hecho, puede evocar un objeto disociado de cualquier atributo ético, que se afirma por sus mismas cualidades. O remitir a un proceso de extrañeza y pérdida de funcionalidad del objeto, que empieza a ser visto de manera absoluta y literal.<sup>35</sup>

Gerchman explota otras posibilidades en *Usa para que todos te quieran* (1966), obra que se articula en dos campos: en el superior, se ven distintos modelos de sujetador; en el inferior, se perfilan seis caras masculinas iguales, que remiten a una tipología social. Una obra del año siguiente –*Cosmética*– explota claramente el lenguaje fotográfico, al representar en primer plano una boca con dientes irregulares, que contrasta irónicamente con el título; el espacio encima de la boca lo ocupan tres cabezas

masculinas idénticas. Otro vínculo entre publicidad y fotografía se encuentra en la versión de 1968 de *Asegura tu futuro*, que se caracteriza por una paleta de colores vibrantes, por la búsqueda de una definición fisonómica singular y por el abundante uso de la escritura. La falta de individualidad, que el artista pone al desnudo en los dos primeros cuadros, se ve contrarrestada por la caracterización más esmerada de los rostros del último cuadro en el que se nota el tránsito entre las ideas de identidad y anonimato.

Además, se pueden remarcar dos tangencias con relación a Andy Warhol: la singularidad que otorga a los personajes anónimos y la vulgarización de íconos de la historia del arte. Aunque los personajes de Gerchman son ficcionales, no dejan de tener como directriz la idea de “fama momentánea”, planteada de manera ejemplar por Warhol en *El desastre del atún* (1963). Dedicada a dos señoras de Detroit, que se habían muerto al consumir atún contaminado en lata, la obra del artista norteamericano no sólo convierte en celebridades a dos figuras anónimas, sino que hace ver el “lenguaje de clase de América”, que se encuentra –según Thomas Crow–<sup>36</sup> en los cortes de pelo, en los anteojos que usa una de las víctimas y en los cuellos de los trajes.

La asociación entre Lou, *La negra* y *Mona Lisa*, a su vez, evoca las operaciones a las que Warhol somete el cuadro de Leonardo Da Vinci, que despierta su interés por ser un fetiche cultural y por ocupar un lugar preponderante en el imaginario social. Las diferentes modalidades compositivas que el artista propone tras la exposición de *Mona Lisa* en Washington y Nueva York no son nada más que la demostración clara de un deseo de desestabilizar una obra célebre, que dejó de ser vista como un hito de la historia del arte para convertirse en un ícono mediático. La visión irónica con la que Warhol reviste el mito del original también está presente en el connubio que Gerchman establece entre Lou, el lienzo de Tarsila do Amaral y la figura legendaria de Da Vinci.

Los ejercicios paródicos<sup>37</sup> de Warhol y Gerchman contienen una misma intencionalidad: enfocar una repetición dotada de alejamiento crítico, que permite subrayar, irónicamente, la presencia de la diferencia en el

centro de la similitud. Las obras del pasado adquieren así el estatus de una realidad discursiva, es decir, apuntan hacia la imposibilidad de un conocimiento histórico que no sea contingente y no esté cimentado en determinados discursos. La utilización de reproducciones fotográficas por ambos artistas está relacionada con este contexto crítico. Al trabajar con estas reproducciones, además de subrayar la relación que mantiene la cultura (necesariamente) con los medios de comunicación masiva, Warhol y Gerchman también ponen a prueba las cada vez más tenues fronteras entre las diversas modalidades de representación artística. En el caso de Gerchman, hay una cuestión ulterior que involucra la discusión de la identidad nacional, si uno se acuerda de que *La negra* había adquirido el estatus de imagen telúrica gracias a la revaluación del modernismo en la década de 1970, y que los rasgos mestizos de Lou se realzan para que no queden dudas sobre su condición de musa brasileña.

En las diversas ocasiones en que utiliza la fotografía, Gerchman demuestra que lo guía un designio preciso: confrontar las posibilidades expresivas de diferentes modelos de representación. El realismo fotográfico pierde, casi siempre, su impacto mimético al someterse a un dibujo tosco, regresivo y rudimentario, que contesta el mito de la buena pintura y al mismo tiempo remite a una visión crítica del momento contemporáneo y de las incipientes mitologías urbanas. Asociada a las técnicas de ilustración, al arte popular y a las formas baratas de publicidad, la fotografía tiene un papel determinante: pone en tela de juicio las convenciones de la “gran pintura” y reivindica el derecho a que “una porción bruta de vida”<sup>38</sup> forme parte del universo del arte. Insertada en un contexto de múltiples referencias, la imagen fotográfica instaura una tensión ineludible en la obra del pintor brasileño, cuyo realismo reinterpretado, en parte, se ve contradicho por una figuración voluntariamente pobre, impura, inestable e imprecisa.

Traducción: María del Pilar Sacristán Martín



## Notas

<sup>1</sup> Wilson Coutinho, “Esse teu olhar quando encontra o meu”, en *Gerchman*, Rio de Janeiro, Salamandra, 1989, p. 9.

<sup>2</sup> Gerchman reconoce el impacto de la Otra figuración en aquel momento: “Ella tuvo gran influencia en nuestro pensamiento en razón de la libertad que ponían en sus trabajos. Luis Felipe Noé [...] me causó una gran impresión. Me gustaba, porque también era un ‘sucio’ y a mí siempre me acusaron, incluso mis compañeros, de ser también un ‘sucio’”. Frederico Morais, “Opinião 65: ontem, hoje”, en *Opinião 65*, Rio de Janeiro, Galeria de Arte Banerj, 1985, s. p.

<sup>3</sup> Wilson Coutinho, “Alô, alô, multidão”, op. cit., p. 14.

<sup>4</sup> Armando Freitas Filho, “Cidade maravilhosa”, en AA. VV., *Rubens Gerchman*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978, pp. 5-6.

<sup>5</sup> Damián Bayón, “Unas palabras sobre Rubens Gerchman”, en Ana María Escallón, *Gerchman*, Rio de Janeiro, Gabinete de Arte, 1994, p. 10.

<sup>6</sup> Ana María Escallón, “La estética de una conducta humana”, en *Gerchman*, Rio de Janeiro, Gabinete de Arte, 1994, p. 18.

<sup>7</sup> Fundada en 1959, *Sétimo Céu* fue responsable de “abrasileñar” las fotonovelas. A diferencia de las revistas *Capricho*, *Grande Hotel* e *Ilusão*, entre otras, que importaban material de Italia, esta revista, publicada por la editorial Bloch, fue la primera que produjo fotonovelas en Brasil, en las que actuaban generalmente cantantes y actores famosos. Publicaba también reportajes sobre el mundo de las celebridades y secciones como “Correo sentimental”. Además de las ediciones corrientes, lanzaba números extraordinarios con sucesos de gran impacto popular.

<sup>8</sup> Fábio Magalhães, “Entrevista”, en *Rubens Gerchman*, São Paulo, Lazuli Editora, 2006, pp. 13, 15-17; “Biografía”, en *Gerchman*, Rio de Janeiro, Salamandra, 1987, p. 32; “A sensibilidade flagrando o instante”, *Folha de S. Paulo*, 21 febrero de 1982.

<sup>9</sup> Philippe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas, Papirus, 1998, p. 278.

<sup>10</sup> Jardel Dias Cavalcanti, *Artes plásticas: vanguarda e participação política (Brasil anos 60 e 70)*, Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2005, pp. 138-139.

<sup>11</sup> Jocély Peixoto Osório da Rosa, *A figura, o objeto e o cotidiano na obra de Rubens Gerchman*, Porto Alegre, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2002, pp. 78-79.

<sup>12</sup> Esta observación también vale para *Darlene, la secuestrada*, que Cavalcanti (p. 142) compara con el retrato de la guerrillera Aurora Maria Nascimento Furtado de la organización revolucionaria Alianza

Libertadora Nacional. El retrato de Darlene, en el que predominan los tonos blancos, antes que nada hace pensar en una imagen a punto de perder la definición iconográfica y convertirse en un fantasma para la memoria. Tatiana Flores, “Rubens Gerchman: four decades”, en *Rubens Gerchman: four decades*, New York, Latin Collector Art Center, 18 de septiembre- 27 de octubre de 2002, s.p.

<sup>13</sup> Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo, Edusp/Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1995, pp. 467, 478-480.

<sup>14</sup> Vítor Marcelino, “Gerchman antropófago”, en *Palíndromo*, Florianópolis, n. 6, 2011, p. 137. Aracy Amaral propone una lectura política de “Los desaparecidos” en un artículo de 2004 en el que afirma que Gerchman, a partir de la mitad de los años 1960, “focaliza reiteradamente el tema de los ‘desaparecidos’ (activistas presos, trasladados a destino desconocido, torturados o asesinados con la identidad ocultada por los militares en los años de la dictadura)”. Aracy Amaral, “Arte num período difícil (1964-c. 1980)”, en *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*, São Paulo, Editora 34, 2006, vol. I, p. 326.

<sup>15</sup> Fábio Magalhães, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>16</sup> Reynaldo Roels Jr. subraya en el retrato imaginario “las apariencias toscas de la literatura de cordel (poesía popular en verso)”. Reynaldo Roels Jr., “Rubens Gerchman: obras, 1962-1979”, en *Rubens Gerchman [catálogo]*, Niterói, Museu de Arte Contemporânea, 2001.

<sup>17</sup> Paulo Sérgio Duarte, *Anos 60: transformações da arte no Brasil*, Rio de Janeiro, Campos Gerais, 1998, p. 45; Hansen, João Adolfo, “Dados para uma identidade em RG”, *Arte em Revista*, São Paulo, n. 7, ago. 1983, p. 28.

<sup>18</sup> Stanley Burns, *Forgotten marriage: the painted tintype and the decorative frame. 1860-1910. A lost chapter in American portraiture*, New York, The Burns Press, 1995.

<sup>19</sup> Louis Marin, “The frame of representation and some of its figures”, en Paul Duro (org.), *The rhetoric of the frame: on the boundaries of the art-work*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 82.

<sup>20</sup> Fábio Magalhães, *Op. cit.*, p. 11. La afirmación del artista respecto al error de escritura en el apellido paterno se puede poner en duda con base en un conjunto posterior, “Doble identidad” (1994). Se puede leer claramente el apellido “Herschmann” en algunos de los documentos que utilizó para crear ciertas láminas del álbum.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 11, 14. Cuando se lanzó el álbum en São Paulo, en octubre de 1994, Gerchman propuso otra interpretación para la temática: “Quise hacer una metáfora de las diversas identidades que asumimos a lo largo de la vida, tanto cuando nos mudamos de país como cuando nuestra personalidad adquiere madurez.”. “Gerchman faz álbum para discutir

migrações”, *O Estado de S. Paulo*, 17 de octubre de 1994.

<sup>23</sup> “Depoimentos de Rubens Gerchman”, en *Gerchman*, Rio de Janeiro, Salamandra, 1989, p. 194.  
<sup>24</sup> Heloisa Buarque, “Como age um pintor (quando) jovem diante de um tema”, en *Rubens Gerchman: “o voyeur amoroso”* [catálogo], São Paulo, Galeria Alberto Bonfiglioli, septiembre de 1981. La expresión “mulher macunaíma” está inspirada en el héroe/antihéroe sin caracter llamado Macunaíma, personaje central de la novela modernista de Mário de Andrade del mismo nombre, publicada en 1928 (Nota del traductor).

<sup>25</sup> Icleia Borsa Cattani, *Arte moderna no Brasil: constituição e desenvolvimento nas artes visuais (1900-1950)*, Belo Horizonte, C/Arte, 2011, p. 40.

<sup>26</sup> Peter Murray y Linda Murray, *The art of the Renaissance*, London, Thames & Hudson, 1971, pp. 242-243; Paola Tinagli, *Women in Italian Renaissance art: gender representation identity*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1997, pp. 91-93.

<sup>27</sup> Tatiana Flores, *Op. cit.*

<sup>28</sup> Donald Sassoon, *Mona Lisa: a história da pintura mais famosa do mundo*, Rio de Janeiro, Record, 2004, p. 252.

<sup>29</sup> Walter Pater, *The Renaissance*. New York/Toronto: New American Library, 1959, p. 90.

<sup>30</sup> Tatiana Flores, *Op. cit.*

<sup>31</sup> Tadeu Chiarelli, “O brasileiro na grade: anotações sobre a questão identitária na arte brasileira”, en Daria Jaremtchuk y Priscila Rufinoni (orgs.), *Arte e política: situações*, São Paulo, Alameda, 2010, p. 26.

<sup>32</sup> Jocély Peixoto Osório da Rosa, “A materialidade artística de Rubens Gerchman: polêmica inventiva frente à realidade brasileira”, *Revista Agora*, Vitória, n. 6, 2007, p. 4.

<sup>33</sup> Wilson Coutinho, “Alô, alô, multidão”, *Op. cit.*, p. 16.

<sup>34</sup> Mário Pedrosa, “Veneza: feira e política das artes”, “Crise ou revolução do objeto”, “Quinquilharia e pop’art”, en *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 85, 162, 177-178; “Do pop americano ao sertanejo Dias” en *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 219.

<sup>35</sup> Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento: una storia “senza combattimento”*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 147-148.

<sup>36</sup> Thomas Crow, “Saturday disasters: trace and reference in early Warhol” en Annette Michelson (org.), *Andy Warhol*, Cambridge/London, The MIT Press, 2001, p. 57.

<sup>37</sup> Linda Hutcheon, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, pp. 45, 47.

<sup>38</sup> Mário Pedrosa, “Do pop americano ao sertanejo Dias”, *Op. cit.*, p. 221.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Fabris, Annateresa; “Un álbum de retratos: Rubens Gerchman y la fotografía”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 4 | Año 2014.

URL:

[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=154&vol=4](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=154&vol=4)