Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía
Vol. XI, n.º 1, enero-diciembre de 2026, ISSN: 2393-6886

Dos artistas marginales uruguayos, desde un enfoque antropológico

Two Uruguayan marginal artists, from an anthropological perspective

Dois artistas marginais uruguaios, a partir de uma perspectiva antropológica

Santiago H. Sahagian[1]

Recibido: 29/04/2025 | Aceptado: 25/11/2025

1 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. sgo_77@hotmail.com. ORCID: 0009-0005-4082-7322

Resumen

Este artículo analiza las trayectorias vitales y artísticas de Javiel Raúl Cabrera, Cabrerita, y Gustavo Pena Casanova, el Príncipe, dos artistas uruguayos que desarrollaron sus obras desde posiciones marginales. Aplicando el marco teórico de Alfred Gell, quien sostiene que los objetos artísticos participan en redes de agencia, examino —a través de una investigación documental— las formas de expresión de ambos artistas, sus condiciones de precariedad y los materiales utilizados, destacando cómo estos no limitaron la potencia de sus obras, sino que se integraron como elementos constitutivos de estas. El análisis aborda los debates éticos sobre arte, salud mental y marginalización, que emergen de la falta de reconocimiento y atención durante sus vidas, además de examinar sus posicionamientos políticos implícitos durante la dictadura uruguaya y su relación con la Generación del 45. Las obras de ambos artistas, marcadas por la ingenuidad y la resistencia a las convenciones, transformaron el imaginario cultural uruguayo, consolidándolos como íconos póstumos.

Palabras clave: arte, marginalidad, antropología del arte, agencia, Uruguay.

Abstract

This article analyzes the life trajectories and artistic works of Javiel Raúl Cabrera, Cabrerita, and Gustavo Pena Casanova, el Príncipe, two Uruguayan artists who developed their works from marginal positions. Applying Alfred Gell's theoretical framework, which argues that artistic objects participate in networks of agency, I examine through documentary research the forms of expression of both artists, their precarious conditions, and the materials they used, highlighting how these did not limit the power of their works but rather became integral constitutive elements of them. The article also explores ethical debates about art, mental health, and marginalization that emerge from the lack of recognition and attention during their lifetimes, as well as their implicit political positions during the Uruguayan dictatorship and their relationship with the Generation of '45. The works of both artists, marked by naïveté and resistance to conventions, transformed the Uruguayan cultural imaginary, consolidating them as posthumous icons.

Keywords: art, marginality, anthropology of art, agency, Uruguay.

Resumo

Este artigo analisa as trajetórias vitais e artísticas de Javiel Raúl Cabrera, Cabrerita, e Gustavo Pena Casanova, el Príncipe, dois artistas uruguaios que desenvolveram suas obras a partir de posições marginais. Aplicando o marco teórico de Alfred Gell, que sustenta que os objetos artísticos participam em redes de agência, examino através de uma investigação documental as formas de expressão de ambos os artistas, suas condições de precariedade e os materiais utilizados, destacando como estes não limitaram a potência de suas obras, mas se integraram como elementos constitutivos das mesmas. Exploram-se também os debates éticos sobre arte, saúde mental e marginalização que emergem da falta de reconhecimento e atenção durante suas vidas, assim como seus posicionamentos políticos implícitos durante a ditadura uruguaia e sua relação com a Geração de 45. As obras de ambos os artistas, marcadas pela ingenuidade e resistência às convenções, transformaram o imaginário cultural uruguaio, consolidando-os como ícones póstumos.

Palavras-chave: arte, marginalidade, antropologia da arte, agência, Uruguai.

I. Marco conceptual

Introducción

El estudio antropológico del arte en Uruguay constituye un campo poco explorado dentro de la disciplina. Este artículo examina las trayectorias de dos artistas uruguayos cuyas obras, desarrolladas desde posiciones marginales, plantean interrogantes sobre los mecanismos de legitimación artística, los procesos de construcción del valor estético y las relaciones entre materialidad y agencia creativa. Este trabajo se propone demostrar cómo las obras pueden funcionar como agentes transformadores del imaginario cultural, planteando la hipótesis de que la precariedad material, lejos de limitar la potencia artística, se integra como elemento constitutivo de la agencia creativa y desafía las jerarquías establecidas en el campo cultural uruguayo.

Javiel Raúl Cabrera, Cabrerita (1919-1992) produjo miles de acuarelas sobre papel, mientras que Gustavo Pena, el Príncipe (1955-2005) compuso cientos de canciones que registró principalmente en grabaciones caseras. Ambos compartieron una situación de marginalidad social que condicionó tanto sus procesos creativos como la recepción de sus obras.

Sus condiciones materiales de producción evidencian esta marginalidad: Cabrerita dibujaba sobre cualquier soporte disponible; la imposibilidad económica de adquirir materiales profesionales y su compulsiva necesidad de crear explican el gran volumen de la obra pintada con acuarelas diluidas sobre papel. Por su parte, el Príncipe utilizaba instrumentos de calidad básica y realizaba grabaciones domésticas[2] que constituyen la mayor parte de su registro musical.

El marco conceptual presentado por Alfred Gell (1998/2016)[3] en *Arte y agencia: una teoría antropológica* brinda un encuadre pertinente para este trabajo, ya que considera que los objetos artísticos son parte de la agencia de sus autores. Esta teoría relega las definiciones estéticas o semióticas del arte para entenderlo como un sistema de acción que busca cambiar o influir en el mundo.

Desde esta perspectiva, los soportes materiales no son independientes de las obras, sino elementos constitutivos de estas, que, además, denuncian o recuerdan su lugar de enunciación. Los autores «distribuyen» al resto de la sociedad sus ideas y su situación a través de las obras y también a partir de los materiales utilizados. Los soportes precarios, lejos de ser limitaciones, se integran a la agencia artística y participan activamente en la construcción de significados, en estos casos, sobre la marginalidad y la creatividad.

2 A excepción de un registro en vivo grabado en Sala Zitarrosa.

3 Obra original en inglés publicada en 1998, luego de la muerte del autor, en 1997.

La genealogía de la antropología del arte proporciona el marco conceptual más amplio para este análisis. Desde la publicación de *Arte primitivo* por Franz Boas (1927/1947), se cuestionó la jerarquización eurocéntrica del arte, al evidenciar que cada tradición artística debe entenderse dentro de su propio contexto cultural. Boas sentó las bases para el desarrollo de la disciplina al sostener que existe una íntima relación entre la técnica y el sentimiento de belleza, principio fundamental para comprender las obras de Cabrerita y el Príncipe.

Esta perspectiva fue posteriormente desarrollada por Clifford Geertz (1994), quien planteó la cuestión fundamental de cómo situar el arte dentro del entramado de actividades sociales. Entendía que «estudiar una forma de arte significa explorar una sensibilidad» (p. 158), concibiendo el arte como un sistema de signos y significados que responden a un contexto cultural específico. Su propuesta de un enfoque etnográfico busca interpretar el arte en sus propios términos. Sin embargo, su énfasis en la dimensión simbólica, aunque valioso, resulta insuficiente para captar la capacidad transformadora material de las obras estudiadas.

Es aquí donde la contribución de Alfred Gell (1998/2016) resulta decisiva. Al proponer entender los objetos artísticos como agentes que participan activamente en redes de relaciones sociales, Gell trasciende tanto el relativismo cultural de Boas como el simbolismo interpretativo de Geertz. Su noción fundamental de que el objeto artístico posee capacidad transformadora de la realidad permite analizar cómo las obras de estos artistas marginales no solo representan su condición, sino que activamente la transforman y la proyectan en el imaginario social.

Este trabajo se inscribe, por tanto, en el marco conceptual de Gell (1998/2016) que entiende los objetos artísticos como «índices» que median relaciones sociales y distribuyen la agencia de sus creadores en el tiempo y en el espacio. Este enfoque, complementado por las contribuciones de Franz Boas (1927/1947) sobre el relativismo cultural y Clifford Geertz (1994) sobre el arte como sistema cultural, permite interpretar las obras de Cabrerita y el Príncipe no como meras expresiones estéticas, sino como sistemas de acción capaces de transformar representaciones sobre la marginalidad en el contexto cultural uruguayo.

Apuntes metodológicos

Este artículo se desarrolló a través de una investigación documental con enfoque antropológico, entendiendo este proceso como una aproximación sistemática a diversas fuentes primarias y secundarias que permitieron reconstruir tanto los contextos de producción artística como las trayectorias vitales de los creadores estudiados.

Se recopilaron como fuentes primarias obras de Cabrerita expuestas en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) y en colecciones particulares, complementadas con estudios críticos

especializados como los de Pablo Thiago Rocca. De manera similar se analizaron grabaciones del Príncipe, incluidos registros recopilados en el sitio web *imaginandobuenas.com.uy* y el recital en la Sala Zitarrosa. También se consultaron fuentes secundarias: biografías, artículos críticos y documentales como *Espíritu inquieto* (Guerreros y Pena, 2019), además de testimonios recogidos del documental Ángel de la *ciudad* (Robino y Silva Trías, 2004), realizado como tesis de grado en comunicación. La selección de estas fuentes se basó en su relevancia para reconstruir los procesos creativos, los contextos de producción y la recepción póstuma de ambos artistas.

La metodología implicó un análisis comparativo constante entre ambos artistas en el que se identificaron tanto patrones comunes como divergencias en sus trayectorias vitales, procesos creativos y modalidades de recepción de sus obras. Este proceso, inspirado en la teoría de Gell (1998/2016) sobre la agencia de los objetos artísticos, permitió interpretar cómo las creaciones de ambos artistas median relaciones sociales y desafían las jerarquías artísticas. El análisis reveló que la marginalidad condicionó no solo sus producciones artísticas, sino también la construcción póstuma de sus figuras en el imaginario cultural uruguayo.

El análisis comparativo se fundamenta en la identificación de patrones compartidos. Los criterios de comparación incluyen: las condiciones materiales de producción y su impacto en la obra, las modalidades de recepción y construcción póstuma de sus figuras, las estrategias de resistencia frente a las instituciones culturales dominantes, los procesos de distribución de agencia a través de soportes precarios. La comparación entre medios expresivos diferentes (pintura y música) se justifica por la aplicación del marco teórico de Gell, que permite analizar ambas manifestaciones como «índices»[4] que materializan y distribuyen la agencia de sus creadores independientemente del soporte utilizado.

Marco teórico: La antropología del arte según Alfred Gell

Este trabajo se fundamenta en la teoría antropológica del arte de Alfred Gell (1998/2016), ya que resulta pertinente por varias razones: mientras que los enfoques puramente estéticos podrían marginalizar aún más estas manifestaciones por su aparente rusticidad, y las perspectivas semióticas se centrarían solo en la interpretación de significados, la teoría de la agencia permite analizar cómo estas obras actúan materialmente en el mundo social.

En *Arte y agencia* Gell sostiene que los objetos artísticos median las relaciones sociales y producen efectos prácticos y emocionales en sus receptores. Propone que los objetos artísticos, denominados *índices*, actúan como extensiones de la agencia de sus creadores, distribuyendo

4 Gell toma el término *índice* de Charles Peirce, pero lo convierte en un concepto más amplio relacionado con la agencia social. Los índices son objetos que materializan y distribuyen la agencia de su creador.

su presencia en el tiempo y el espacio. Desde esta perspectiva, el arte no se limita a categorías estéticas o simbólicas, sino que se enfoca en su capacidad transformadora. El autor describe el arte como una «tecnología de encantamiento», diseñada para influir, cautivar y persuadir a través de sus características materiales y formales.

A partir de este marco conceptual se entiende el arte como un sistema de acción social. Las acuarelas de Cabrerita y las grabaciones caseras del Príncipe, funcionan como «índices» que reflejan su marginalidad y desafían las jerarquías artísticas establecidas. Esto significa que los soportes materiales no son elementos pasivos, sino que participan activamente en la construcción y transmisión del mensaje artístico, mediando las relaciones entre el artista, la obra y sus receptores.

Desde esta fundamentación, los objetos artísticos participan activamente en las relaciones sociales que a su vez establecen y median. Por ejemplo, pueden realizarse biografías a partir de objetos significativos para las personas, ya que: «el arte es un poderoso recurso humano por medio del que se alegorizan los procesos sociales» (Martínez Luna, 2012, p. 182). En resumen, los objetos artísticos actúan sobre las personas, provocando respuestas emocionales, cognitivas o sociales. Esta perspectiva relacional y agencial rechaza las definiciones puramente estéticas o semióticas, y concibe el arte como una práctica que transforma el entorno social.

Complementariamente, Franz Boas (1927/1947) argumenta en *El arte primitivo* que las expresiones artísticas deben entenderse dentro de sus propios contextos culturales, y destaca la relación entre la destreza técnica y el sentimiento estético. Esta perspectiva es clave para analizar las obras de Cabrerita, cuya aparente simplicidad técnica oculta una sofisticada exploración formal, y del Príncipe, cuya complejidad armónica trasciende los soportes precarios.

Asimismo, Clifford Geertz (1994) plantea el arte como un sistema cultural de signos que responde a contextos específicos, lo que permite interpretar las obras de ambos artistas como expresiones de su condición marginal en el Uruguay del siglo XX. Estas perspectivas teóricas constituyen el marco para analizar cómo las creaciones de ambos artistas distribuyen su agencia y transforman el imaginario cultural, desafiando las nociones tradicionales de arte y marginalidad.

En el contexto uruguayo, los estudios de Pablo Thiago Rocca (2009) han contribuido a ampliar la comprensión del campo artístico nacional al incorporar manifestaciones que tradicionalmente han permanecido al margen de los circuitos institucionales. Esta perspectiva resulta fundamental para abordar las trayectorias de artistas como Cabrerita y el Príncipe, cuyas obras desafían las categorías establecidas.

II. Análisis

Materialidad y expresión: Los soportes como agentes

A partir del marco teórico presentado, no solo las obras, sino también sus soportes se comprenden como parte de la agencia artística de sus autores. Tanto Cabrerita como el Príncipe operaron y produjeron desde la fragilidad social y con la consiguiente precariedad de medios, por lo que sus obras cuestionan la institucionalización y la mercantilización del arte. En ambos casos, los soportes —acuarelas diluidas sobre papel, en un caso, y grabaciones caseras en casetes, en el otro— ponen en cuestión los límites del profesionalismo y la asociación entre la calidad de la obra y la de los medios utilizados.

Con su virtuosismo, estos artistas logran seducir a los receptores más allá de los medios utilizados. Se entiende que «el arte opera una profunda transformación en los materiales que emplea» (Martínez Luna, 2012, p. 181). Por ejemplo, algunas acuarelas de Cabrerita, como *Sin título* (21,5 × 16 cm, s.f.), exhiben pliegues y deterioro que no solo documentan las condiciones de producción, sino que también potencian su expresividad al actuar como «índices» de marginalidad (Gell, 2016). Análogamente, las grabaciones del Príncipe, como «Detrás de ti» (1979/1980), capturan su virtuosismo musical a pesar de la rusticidad del sonido, desafiando la asociación entre calidad técnica y valor artístico.

Tal como destacaba Boas (1927/1947), el virtuosismo técnico, la simetría y el ritmo son elementos universales en las expresiones artísticas. De esta manera, las obras producen lo que Gell (1998/2016) denomina «tecnología del encantamiento», dado que logran hacer partícipes a los receptores de los propósitos y proyectos del artista.

Sus producciones virtuosas, aunque materialmente precarias, plantean la cuestión de la demarcación entre arte «culto» y arte «marginal», ya que la materialidad evidencia jerarquías establecidas en sus respectivos círculos de influencia. Por lo tanto, los materiales utilizados, además de ser soportes, son agentes que posicionan a los artistas. Según la perspectiva de Gell (1998/2016), tanto las obras como sus soportes son capaces de transformar el entorno social, lo que descarta la idea de entenderlos como meros reflejos de las circunstancias.

Esta perspectiva se alinea con la propuesta de Boas (1927/1947), quien sostenía que la forma artística emerge de la destreza técnica y el dominio del medio, con independencia de las jerarquías establecidas. El enfoque boasiano es particularmente útil para entender estas creaciones como manifestaciones de una sensibilidad y destreza técnica particulares que responden a sus propios contextos culturales y biográficos.

Las obras de Cabrerita ejemplifican esta sofisticación técnica: sus figuras femeninas aparecen, según Rocca (2009), en poses herméticas, enigmáticas, con posturas de los dedos siempre diferentes y extrañas. Tomasini (2020) explica que coloca el color de una manera tan sorprendente como efectiva, a la vez audaz y profundamente sutil. De manera análoga, el Príncipe demostraba una sofisticación armónica notable. Como testimonia Madrake Wolf: «El tipo te volaba, era un tipo que venía de Brasil, sabía tocar ochenta mil acordes, una máquina, una ametralladora de música, y cantaba como Billie Holiday pensaba yo» (Guerreros y Pena, 2019).

La técnica de Cabrerita surge de las necesidades comunicativas del pintor, lo mismo sucede con el Príncipe, sus amigos recuerdan que podía estar tres o cuatro días tocando sin parar y olvidarse incluso de dormir o de comer. El propio artista confirma esta compulsión creativa:

> Yo hago la música porque no puedo parar de hacerla, es como mi trabajo, es como mi misión, siempre que deje la música se me vacía todo, me va mal, con la música puede ser que me vaya mal, pero me siento re bien y la gente también, entonces me parece que es la forma más útil que tengo de servir a la gente (Robino y Silva Trías, 2004).

Ambos artistas compartían una necesidad compulsiva e inmanente de expresión. Esa pulsión comunicativa es la que los llevaba a no reparar en los medios a utilizar con tal de manifestar su arte. Así, los soportes hablan tanto de la fragilidad socio-económica, de la marginación, como de las necesidades y sobre todo de las inquietudes artístico-expresivas de sus autores.

El estado de conservación de las producciones también permite vislumbrar el lugar que les asignaba la sociedad. Sin embargo, esa materialidad debe entenderse no solo como documento de las condiciones precarias de producción y conservación, sino como parte integral de la experiencia estética. Así, mediante la transformación creativa, el arte trasciende sus limitaciones materiales y sociales.

Marginación y reconocimiento: La construcción del artista bohemio

Las obras de estos dos artistas también actúan como agentes en la transformación del imaginario nacional: representan una forma particular de sensibilidad hacia la marginalidad uruguaya. Pero otra capa de análisis en este mismo sentido nos permite analizar sus trayectorias vitales también como «índices». Esto nos permite asumir que estas actúan sobre el imaginario del artista bohemio, el cual es, por un lado, desplazado y precarizado y, por otro, legitimado como artista de culto. La posición periférica, paradójicamente, se vuelve central para entender la obra e influencia posterior de estos artistas, así como la cimentación de sus leyendas.

La construcción mítica de sus figuras se asienta en dos pilares que van más allá de la obra: primero, las anécdotas que generan misticismo alrededor de los personajes y, en segunda instancia, la legitimación por parte de referentes de sus campos. Por ejemplo, Torres García validó

la obra de Cabrerita calificándola de «enigma» y destacando su condición de pintor en función de su factura plástica (Tomasini, 2020). Análogamente, numerosos músicos reconocidos han validado la obra del Príncipe al interpretar sus canciones o hacer pública su admiración, algunos ejemplos son Manu Chao, Jorge Drexler y Rubén Rada (Safatle, 2020).

Dado que Gell proponía que la teoría antropológica del arte debe estudiar, además de las modalidades de producción, consumo y circulación, las interacciones sociales que provoca, resulta pertinente analizar cómo estas producciones tan singulares fueron recepcionadas por un sector del público que reconoció en estos artistas un valor estético y existencial particular. Quienes los seguían, además de disfrutar de su arte, se encargaron de difundirlos por medios alternativos, en una especie de resistencia a través de un discurso oculto[5] que colaboró con la trascendencia —mistificación mediante— de la obra y vida de los creadores que admiraban.

En el caso del Príncipe, su hija Eli-u Pena es la principal recuperadora, recopiladora y difusora de su obra; junto con Matías Guerreros, produjo el largometraje documental *Espíritu inquieto*. En el caso de Cabrerita, el MNAV exhibió en 2019 una muestra retrospectiva a partir de la donación de Fernande Dalézio. También se produjo una obra de teatro dirigida por Eduardo Cervieri, que dramatizó la vida del pintor.

La forma en que son recordados y el lugar que ocupan en el imaginario colectivo parecen develar una romantización de las peripecias vitales de ambos artistas. Sus legados ocupan un espacio simbólico particular en la cultura uruguaya. La combinación entre la excepcionalidad de sus obras y la marginación que vivieron como creadores los ha transformado en leyendas e íconos populares.

En este proceso, incluso elementos aparentemente anecdóticos como sus nombres o apodos revelan aspectos fundamentales sobre la percepción social de estos artistas y su relación con la vulnerabilidad.

Identidad, arte y vulnerabilidad

Los nombres o apodos son parte de la identidad de las personas y pueden entenderse, desde un modelo constructivista, como una forma de representar una trayectoria vital. En el caso de los artistas, estos nombres adquieren particular relevancia al reflejar tanto la percepción social como la construcción identitaria.

Cabrerita, con el apellido en diminutivo, denota una representación infantilizada de su persona. Podemos pensar en un gesto de cariño o amparo de sus contemporáneos, dadas sus evidentes cuestiones de salud mental, que tal vez generaron cierta empatía en ellos. El curador

5 En los términos de Scott (1990).

de arte Pablo Thiago Rocca (Reyes, 2019) dice que el carácter innovador de Cabrerita está presente hasta en haberse inventado un nombre artístico: Javiel.

El apodo de Gustavo Pena contrasta notablemente con su situación de precariedad, lo que podría interpretarse como un intento de evasión de esa realidad o una oposición simbólica consciente. Sin embargo, según el testimonio de Gustavo Rodríguez, el sobrenombre tiene un origen más directo: le pusieron *el Príncipe* por el parecido con *El Principito* de Saint-Exupéry: «Era una cosa flaquita, rubiecita de ojos celestes, así todo simpático, hiperchiquito, que daba la impresión realmente, vos lo veías en invierno con la bufandita y por eso le quedó el sobrenombre» (Guerreros y Pena, 2019). Esta explicación revela cómo la comunidad construye identidades a partir de características físicas que evocan a otras figuras, en este caso, asociadas con la inocencia y la vulnerabilidad.

Estos apodos también pueden analizarse desde la perspectiva de los «mundos del arte» de Becker (2008), que resalta la característica colectiva del arte. Los nombres artísticos funcionan como dispositivos de posicionamiento dentro de estos mundos, ya que casi siempre, los apodos son un rebautismo que hace la comunidad. En el caso de Cabrerita y el Príncipe, aunque sus apodos hayan o no surgido como estrategias de inserción en circuitos artísticos, luego fueron claros marcadores de alteridad y vehículos para el reconocimiento tardío.

Becker (2008) analiza también cómo cada sociedad determina quiénes son considerados artistas. Una de las formas de otorgar ese título es reconocer a aquellos que demuestran suficiente talento como para merecerlo. La importancia de esta designación radica en que conlleva ciertos derechos y privilegios que, en estos casos particulares, no fueron otorgados hasta después de sus muertes.

Tal vez podríamos considerarlos artistas outsiders, una de las definiciones de esta categoría es: quienes rechazan los estándares culturales a favor de un criterio propio. «Sus obras transmiten una forma particular de ver el mundo y relacionarse con él. Son procesos holísticos, expansivos, que suelen imponerse en la vida del autor hasta confundirse con ella, invadir su hogar o hacerle cambiar su rol social» (García Muñoz, 2010, p. 14)

Esta forma particular de ver el mundo también puede ser abordada a partir de la salud mental, que es parte constituyente de la identidad de Cabrerita y, aunque no se manifiesta de manera evidente en el Príncipe, algunas letras de sus canciones revelan cuestiones en este sentido. Por ejemplo, *Quisiera despertar un día* expresa una inquietante situación emocional.

> Quisiera despertar un día,
> Sin voces, sin gente
> Sin esa agitación en mi mente,

Por lo que vendrá
Tan solo amanecer tranquilo
Contento conmigo
Sabiendo que Dios es mi amigo,
En su eternidad no me dejará
Caer donde a veces caídos,
Quedamos solos sin oídos
Miramos y ya no nos vemos
Porque ya no estamos acá
(Pena Casanova, 1984-1986/2017)

Con respecto a esto, el documental comienza con la voz en off del Príncipe: «La noción del espacio y el tiempo en mi mente no es igual que para otra gente, puedo estar en lugares imaginarios» (Guerreros y Pena, 2019). Esta abstracción creativa, explica Dopico (2022), no debe confundirse con la enajenación: el Príncipe estaba concentrado en lo esencial de las cosas, no distraído.

En el caso de Cabrerita, sus padecimientos y su vulnerabilidad quedan expuestos al conocerse la explotación que sufría. Durante sus internaciones, donde estaba bajo la tutela del Estado, era obligado a producir obra a cambio de paquetes de yerba o de cigarrillos.[6] Así, la sociedad que posteriormente los idolatra, en su momento los ignora, margina y explota. De esta manera, sus historias vitales y sus obras agitan los debates éticos acerca del arte, la salud mental y la marginación. El propio Príncipe era consciente de esta realidad material que condicionaba su existencia cuando expresa:

> El Príncipe no es una cosa aislada de la realidad, al contrario, creo que estoy tan metido en la realidad que podría animarme a decir que yo soy pueblo, yo paso hambre de verdad, no es una historieta, ni una imagen, es verdad, yo me despierto y no tengo leche, no tengo pan, no tengo nada, me hago café y salgo a la calle (Robino y Silva Trías, 2004).

Esta declaración evidencia cómo la precariedad trasciende lo anecdótico para constituirse en condición material estructural. Las carencias materiales y la indiferencia social condicionaron la vida de estos artistas. El impacto de la internación de Cabrerita se evidencia en su obra, al transformar su obsesión serena en la misma obsesión desalentada y dolorosa.

> A Cabrera lo internan y llega, desde lo hierático a la angustia mordaz. (…) Este es el camino que recorre Cabrerita en cincuenta años de enfermedad y tratamiento. Toda su obra inicial era plácida y segura: toda su obra posterior es dubitativa y convulsionada (Mora y Zaffaroni, 2016).

6 «Cabrerita fue sometido a una explotación. Hay un profesional de la ciudad de Santa Lucía, que, en los años 90, denunció que le habían robado de la casa 700 trabajos de Cabrerita. Él, que era asiduo a la Colonia Etchepare, hizo que pintara 700 cuadros» (Rocca, como se cita en Reyes, 2019).

El artista fue sometido a tratamientos de electroshock, aunque Rocca manifiesta que nunca estuvo claro su diagnóstico, ya que no ha quedado su historia clínica. Asimismo, indica que no se conocen episodios violentos ni delirantes que justifiquen una internación de tres décadas, más bien parece ser la solución que encontró la sociedad a una cuestión habitacional (Rocca, como se cita en Reyes, 2019).

Imagen 1. Cabrera, R. J. (s.f.). Sin título. Acuarela sobre papel, 36 × 26 cm



Fuente: Mautone et al. (2018), p. 51

El caso del Príncipe y su relación con los sellos discográficos también es revelador: según el testimonio de Mauricio Ubal, director del sello Ayuí-Tacuabé, fue uno de los pocos casos en la historia del sello de músicos que presentaron demos, fueron aceptados para grabar un disco, pero nunca volvieron (Robino y Silva Trías, 2004). Esta anécdota ilustra la tensión entre la necesidad expresiva del artista y su desapego a cualquier mecanismo de formalización del arte.

La fuente de la juventud (1991/2006) fue el único álbum que grabó de manera profesional y se publicó 14 años después de realizado. Jorge Sadi, coproductor artístico, explica que las compañías no estaban acostumbradas a hacer un disco independiente, querían ser los dueños de todo (Dopico, 2022). Finalmente, el disco fue producido ejecutivamente por Nilda Pena, hermana de Gustavo. La obra circuló entre un pequeño grupo de personas y trascendió recién después de su muerte. Esa resistencia a la industrialización, al mercado del arte y a seguir el orden establecido refuerza la idea de marginalidad e independencia. Incluso es difícil ubicarlos, ya sea dentro de una corriente artística o un género musical específico, dado que la libertad compositiva es una de las señas de identidad de ambos.

La situación de marginalidad de estos artistas se desarrolló en un contexto cultural específico, dominado por figuras intelectuales establecidas con las que convivieron. Este contraste resulta fundamental para comprender no solo su posición periférica, sino también la particular forma en que sus obras desafiaron los paradigmas culturales dominantes de su época.

La resistencia y relación con la Generación del 45

La Generación del 45 fue un grupo de intelectuales que se caracterizó por su crítica a la sociedad, su compromiso político y su influencia en la discusión acerca de la identidad uruguaya. Algunos de sus principales representantes fueron: Mario Benedetti, Idea Vilariño, Juan Carlos Onetti y Carlos Maggi. Según Rocca, a este grupo le faltó competencia interpretativa para entender a Cabrerita y asumir que estaban delante de un gran artista. No le dieron el lugar que merecía, sentencia (Reyes, 2019).

Tanto Cabrerita como el Príncipe constituyen la contracara del proyecto cultural racional y sistemático de la Generación del 45. Sus formas intuitivas y emocionales de producción artística se contraponen directamente al racionalismo crítico de este movimiento. La Generación del 45 estuvo definida por un fuerte compromiso militante. Sin embargo, estos artistas no tenían militancia; la política se encuentra implícita en sus existencias. Como testimonia Atilio Pérez da Cunha: «yo militaba contra la dictadura en un partido político, Gustavo por supuesto, también repudiaba aquel estado de cosas, era una víctima como todos los demás. Pero él tenía otra visión» (Guerreros y Pena, 2019). Sus trayectorias en la periferia del acuerdo social y sus decisiones vitales son desafiantes del sistema y, por lo tanto, profundamente políticas.

La militancia, entendida como compromiso con una causa, no tiene lugar en sus casos, ya que la causa son ellos mismos. Así, sus propias existencias y sus aproximaciones al arte por fuera del canon fueron desafiantes del modelo del intelectual formado y comprometido que promovía la Generación del 45.

Durante el período de la dictadura, ambos artistas continuaron en actividad y ninguno se integró a los movimientos de resistencia organizados. Sus obras no fueron percibidas como peligrosas por el régimen, lo cual confirma que su mensaje era prácticamente ilegible para sus contemporáneos. La obra del Príncipe permaneció marginal para la gran audiencia; según Dopico (2022), esto se debió a que constituía una manifestación artística alejada de los panfletos o reivindicaciones de la época.

El concepto de «la ciudad letrada», de Ángel Rama (1984) es útil para entender la posición marginal de estos artistas frente a la Generación del 45. Rama describe cómo en América Latina se conformó una élite intelectual que ejercía el poder cultural a través del dominio de la escritura. La Generación del 45 representa esa «ciudad letrada uruguaya»: intelectuales formados académicamente que establecían los criterios de legitimación artística desde posiciones institucionales privilegiadas. Cabrerita y el Príncipe, en cambio, operaban desde lo que podríamos llamar los extramuros de esta ciudad.

III. Análisis comparativo

Paralelismos entre Cabrerita y el Príncipe

Cabrerita pintó miles de veces a esa niña que vio un día sentada en un escalón cerca de su casa. Como un ritual, repitió esa imagen. Retrató a Esther, serena, plácida y misteriosa. Según Mora y Zaffaroni (2016), Cabrerita resolvió su desaliento, su carencia, su tragedia, poseyendo a esa niña en exclusividad. La transfirió a su universo propio y nos lo comunicó.

Esther era el Ángel de la ciudad de Cabrerita y sus retratos parecen decir:

> Y, mi preciosa mujer
> ¿Qué te pasaba ayer?
> Dime hoy, ¿qué te pasa?
>
> Yo, yo no supe qué hacer
> Solo pude correr
> A estar solo, en mi casa
>
> (Pena Casanova, 2003)[7]

7 Grabado el 11 de setiembre de 2002 en Sala Zitarrosa.

Imagen 2. Cabrera, R. J. (s.f.). Sin título. Acuarela sobre papel, 21,5 × 16 cm



Fuente: Mautone et al. (2018), p. 19

Ambos comparten una característica fundamental en sus obras: la ingenuidad. Tanto el trazo y los colores de Cabrerita como la entonación y la poesía del Príncipe tienen un halo de inocencia, algo que por lo general asociamos culturalmente a lo infantil, a lo puro, a lo no contaminado. «La pureza, la inocencia, la claridad del alma o del espíritu participan en esta naturaleza, y Cabrerita —despojado de doctrinas escolásticas, ideológicas y estéticas— logra abrir una

dimensión hacia lo desconocido» (Tomasini, 2020). Esta posición marginal a las doctrinas no es un accidente biográfico, sino un elemento constitutivo de sus obras.

Esa ingenuidad aparente es un dispositivo comparable a lo que Gell denomina «tecnología de encantamiento». La aparente simplicidad opera como un mecanismo sofisticado que cautiva al receptor; de esta manera, ambos distribuyen su agencia en el tiempo. En esa misma línea contribuye la repetición, que no debemos confundir con mera reiteración, sino como una generación de patrones reconocibles (u obsesiones temáticas) que establecen su presencia artística y definen sus estilos.

Siguiendo a Sally Price (1993), la ingenuidad percibida es una categoría construida socialmente. Aunque resulte contraintuitivo, en su propuesta la percepción de pureza no es una cualidad inherente, sino un reflejo de la fascinación occidental con lo aparentemente no contaminado por la educación formal o las convenciones artísticas establecidas (Price, 1993).

Esta noción de ingenuidad también podemos analizarla en el marco propuesto por Boas (1927/1947). En su obra argumentaba que lo que superficialmente podría interpretarse como «simplicidad» o «primitivismo» en realidad suele responder a complejos principios estéticos y formales propios de cada tradición artística. En el caso de Cabrerita, su aparente sencillez técnica esconde una sofisticada exploración de la forma. En el caso del Príncipe, su obra es admirada por sus colegas músicos debido a la complejidad armónica de sus composiciones.

A partir de una de las últimas conversaciones con Cabrerita, Mora y Zaffaroni (2016) relatan que Esther ya no significa nada para él, no sabe a quién se refiere, no la recuerda conscientemente, «es poesía», dice. Interpretan que es una adhesión sostenida a través de los años a una figura del pasado que, en su mundo expresivo, se convirtió en su única temática.

Por su parte, el Príncipe también compuso para amores idealizados, reiterándose casi obsesivamente en esas temáticas. Algunas de sus canciones parecen dirigidas a alguien que ocupa una posición semejante a la de Esther. Se identifican ciertas resonancias temáticas: la letra de *Detrás de ti* podría ilustrar conceptualmente varias de las obras de Cabrerita debido a su tratamiento común de la figura femenina como objeto de anhelo inalcanzable.

> Detrás de ti hay algo esperando
> Puede atrapar tu amor y no dejar
> Que llegue a mí, que dé sus frutos
> Que sea nuestro gran amor
>
> Tienes que desenredar a tu corazón
> Del mal de este mundo
> Y entonces me amarás
>
> (Pena Casanova, 1979-1980/2011)

Imagen 3. Cabrera, R. J. (c. 1940). Sin título. Acuarela sobre papel, 26 × 19,5 cm



Fuente: Mautone et al. (2018), p. 5

IV. Consideraciones finales

Agencia y trascendencia de sus obras

A lo largo de este trabajo se han analizado las trayectorias artísticas y algunos aspectos vitales de Javiel Raúl Cabrera, Cabrerita, y Gustavo Pena Casanova, el Príncipe, desde la perspectiva antropológica del arte propuesta por Alfred Gell. Este enfoque permitió comprender cómo sus obras funcionaron como agentes capaces de distribuir la presencia de los artistas y transformar sus entornos, a pesar de las condiciones en las que fueron producidas. La precariedad material, lejos de disminuir su valor, se integró a las obras y fue parte constitutiva de su agencia.

La figura de Javiel Raúl Cabrera, según Pablo Thiago Rocca (2009), oscila entre los extremos del olvido y la leyenda. La misma situación caracteriza a Gustavo Pena, desconocido por el gran público, pero venerado por artistas de todo el mundo. Ambos compartieron una relación paradójica con el reconocimiento social: ignorados o explotados durante gran parte de sus vidas, han sido posteriormente elevados a la categoría de leyendas e íconos culturales. Este proceso de mitificación póstuma revela los mecanismos sociales que operan en la valoración del arte marginal, donde la excepcionalidad artística se entreteje con las narrativas de exclusión.

La dimensión política de sus existencias y de sus obras también ha sido significativa. A diferencia del compromiso explícito de la Generación del 45, tanto Cabrerita como el Príncipe ejercieron una resistencia implícita a través de sus propias vidas y creaciones, desafiando los modelos establecidos como el del artista intelectual comprometido social y políticamente. Su libertad compositiva y su independencia frente a las instituciones y mercados artísticos representaron una forma de lucha que, aunque no aparece articulada en términos de militancia política, cuestiona profundamente las estructuras sociales y culturales.

La perdurabilidad de sus creaciones demuestra que la potencia transformadora del arte puede manifestarse con especial intensidad precisamente en aquellos contextos donde la precariedad material y la exclusión social podrían parecer limitantes. Las obras de Cabrerita y el Príncipe evidencian que la agencia artística trasciende las limitaciones materiales y se constituye como una fuerza transformadora duradera en el imaginario cultural uruguayo.

Referencias

Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.

Boas, F. (1947). *El arte primitivo*. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1927)

Dopico, C. (2022, 28 de noviembre). El Príncipe Pena, un creador sin pausa ni respiro que dejó un legado inabarcable. *Latido Beat*. https://www.latidobeat.uy/Beat/El-Principe-Pena-un-creador-sin-pausa-ni-respiro-que-dejo-un-legado-inabarcable-uc839336

García Muñoz, G. (2010). *Procesos creativos en artistas outsider* (Tesis doctoral, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Facultad de Educación, Universidad Complutense de Madrid).

Geertz, C. (1994). El arte como sistema cultural. En *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas* (pp. 153-184). Paidós.

Gell, A. (2016). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. sb Editorial. (Obra original publicada en 1998)

Guerreros, M. (Dir.) y Pena, E. (Prod.). (2019). *Espíritu inquieto* (Documental). Montevideo Audiovisual.

Martínez Luna, S. (2012). La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell. aibr. *Revista de Antropología Iberoamericana*, *7*(2), 171-196.

Mautone, S., Aguerre, E. y Rocca, P. T. (2018). *Donación Raúl Javiel Cabrera (1919-1992)* (Catálogo de exposición). Museo Nacional de Artes Visuales.

Mora, M. y Zaffaroni, R. (2016, 13 de octubre). Cabrerita, realidad e irrealidad. *(Tend) Temas en Diálogo*. http://tend.uy/articulos/cabrerita-realidad-e-irrealidad/

Pena Casanova, G. (2011). Detrás de ti (Canción). En Eli-u Pena (Comp.), *Príncipe. Archivo 1: (1979/80)* (Compilación digital). (Obra original publicada en 1979-1980)

Pena Casanova, G. (2017). Quisiera despertar (Canción). En Eli-u Pena (Comp.), *Buraco Incivilizado I y* ii (Compilación digital). (Obra original publicada en 1984-1986)

Pena Casanova, G. (2006). *La fuente de la juventud* (Álbum). Producción ejecutiva: Nilda Pena. (Obra original publicada en 1991)

Pena Casanova, G. (2003). Ángel de la ciudad (Grabación en vivo). En *Recital en vivo* (Álbum).

Price, S. (1993). *Arte primitivo en tierra civilizada*. Siglo XXI Editores.

Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte.

Reyes, C. (2019, 16 de diciembre). Cabrerita en el mnav: claves para comprender a un incomprendido. *TVshow*. https://www.tvshow.com.uy/arte/cabrerita-mnav-claves-comprender-incomprendido.html

Robino, D. (Dir.) y Silva Trías, D. (Prod.). (2004). *Ángel de la ciudad* (Documental). Errantes Producciones.

Rocca, P. T. (2009). *Otro arte en Uruguay*. Linardi & Risso.

Safatle, P. (2020, 7 de abril). Quién fue «El Príncipe»: vida y obra de Gustavo Pena, el último músico uruguayo de culto. *Infobae*. https://www.infobae.com/cultura/2020/04/07/quien-fue-el-principe-vida-y-obra-de-gustavo-pena-el-ultimo-musico-uruguayo-de-culto/

Scott, J. C. (1990). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ediciones Era.

Tomasini, D. (2020, 9 de enero). Javiel Raúl Cabrera: La dimensión desconocida. *Revista Dossier*. https://revista-dossier.com.uy/artes-visuales/javiel-raul-cabrera-la-dimension-desconocida/

Contribución de los autores: (Taxonomía CRediT): 1. Conceptualización; 2. Curaduría de datos; 3. Análisis formal; 4. Adquisición de fondos; 5. Investigación; 6. Metodología; 7. Administración del proyecto; 8. Recursos; 9. Software; 10. Supervisión; 11. Validación; 12. Visualización; 13. Redacción: borrador original; 14. Redacción: revisión y edición. S. H. S. contribuyó en 1, 2, 3, 4, 5, 6,7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 y 14.

Nota: El comité editorial ejecutivo Pilar Uriarte y Martina García aprobó este artículo.

Nota: El conjunto de datos que apoya los resultados de este estudio no se encuentra disponible, dado que el artículo no se basa en datos empíricos primarios, sino en análisis teórico y fuentes secundarias.

doi: 10.29112/ruae.v11i1.2572