

Libros de **Cátedra**

Reescrituras y detalles

Artes y cultura visual en el siglo XIX
desde Historia del Arte VII

María de los Ángeles De Rueda, Fabiana di Luca
e Inés Fernández Harari (coordinadoras)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

REESCRITURAS Y DETALLES
ARTES Y CULTURA VISUAL EN EL SIGLO XIX
DESDE HISTORIA DEL ARTE VII

María de los Ángeles De Rueda
Fabiana di Luca
Inés Fernández Harari
(coordinadoras)

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA


EDITORIAL DE LA UNLP

Índice

Introducción	5
<i>María de los Ángeles De Rueda</i>	
Capítulo 1	
Variaciones y contrapuntos del Costumbrismo en la gráfica y la pintura del siglo XIX	10
<i>María de los Ángeles De Rueda</i>	
Capítulo 2	
Vanidades modernas: modulaciones del dandismo argentino	30
<i>Inés Fernández Harari</i>	
Capítulo 3	
Viola Acherontia: ficciones científicas / especulaciones mortíferas.....	40
<i>Yamil Leonardi</i>	
Capítulo 4	
Dispositivos gráficos y pictóricos en la guerra del Paraguay	50
<i>Lucie Le Garrec y Nicolas Rojo</i>	
Capítulo 5	
Análisis de elementos disruptivos presentes en el discurso fotográfico de Antonio Pozzo.....	55
<i>Daniela Neila</i>	
Capítulo 6	
Un ludita en el malón.....	63
<i>Fabiana di Luca</i>	
Capítulo 7	
Conmemoración: de esculturas y conflictos.....	81
<i>Ana Laura Cotignola</i>	

Capítulo 8

El caballo criollo: la construcción de un símbolo..... 91

Delfina Eskenazi

Capítulo 9

Lo local en torno al imaginario visual nacional. El paisaje tucumano en el proceso
de construcción del Estado argentino 108

Rocío Sosa

Capítulo 10

La pampa que pintó Sívori 125

María Teresa Macario

Capítulo 11

Cielo invertido..... 133

Fabiana di Luca

Las autoras y autores 155

Introducción

María de los Ángeles De Rueda

El libro de cátedra tiende a la profundización de los contenidos de las asignaturas Historia del Arte 6 y 7 para la carrera de Historia del Arte, orientación artes visuales. El título “Reescrituras y detalles de las artes plásticas y la cultura visual en el siglo XIX desde la cátedra de Historia del Arte VII”, entre Argentina, Sudamérica y Europa, propone un anclaje: las artes plásticas y la cultura visual, o bien las imágenes en general, con sus diferentes dispositivos; se analiza un repertorio diverso y se estudian algunos casos en siglo XIX. Hablamos de reescrituras, es decir, de interpretaciones situadas desde una perspectiva iconológica crítica, decolonial, y recuperando la historia del arte desde el detalle, que abordamos en la cátedra (Arasse, 1992). Nuestro ejercicio es volver constantemente a la imagen de la que se habla, re- visionarla.

Trabajamos con una disciplina extendida por fuera del arte canónico, enfocando las imágenes múltiples y los modos de visualidad producidos como un repertorio heterogéneo y con variables y singularidades en el pasaje de la cultura colonial a la conformación de las repúblicas, en particular Argentina. Los estudios sobre el tema establecen el papel del arte y las imágenes en el proceso de construcción de las relaciones sociales y políticas en la consolidación de las Naciones Americanas. La historia social del arte con los trabajos de investigación llevados a cabo en los últimos veinte años renovó algunas problemáticas poniendo énfasis en los usos políticos de las imágenes, la visualidad del poder, las articulaciones entre algunos géneros y los procesos de exclusión e inclusión de imaginarios, en el marco de una idea de patria o nación. Sin duda este marco renovó una tradición histórica basada en un repertorio de estilos y géneros según las colecciones, agentes y artefactos culturales adentrándose en la consolidación de unas instituciones artísticas pensadas y miradas desde el modelo europeo. El dictado de la materia en un cuatrimestre se da a través de una lectura crítica de los textos académicos, despejando problemas y circunscribiendo sus momentos disciplinares. Junto a ese ejercicio se propone un trabajo a través de las imágenes. Se arman series, se organiza un repertorio y un corpus posible de poner en análisis y en relación. Se trata de mirar y reflexionar con las y los alumnos acerca de lo que las imágenes quieren, lo que nos muestran, lo que nos ocultan. Elaborar una descripción por capas y ejes de problemas, observar los motivos recurrentes, los procedimientos, los detalles, por ejemplo, aquello que se corresponde con un modo de representación conven-

cionalizado o lo que escapa, lo ambiguo, los sentidos explícitos, los latentes, la situacionalidad en términos de indicadores históricos, ideológicos y sociales.

Consideramos necesario desarticular los relatos canónicos y el paradigma dominante y unidireccional para ver otras visualidades. Esta es la tarea de enseñanza-aprendizaje de la historia del arte argentino del siglo XIX y de la primera modernidad en comparación con los procesos americanos y europeos que desarrollamos. Luego de algunos años de afianzar la interacción con los alumnos creemos necesario formalizar un cuerpo de materiales para la divulgación y discusión de nuestras observaciones. Reconocemos que al volver a mirar y leer las producciones visuales del período según un pensamiento situado en el aquí y ahora, con una metodología de reencuadre comparativa, nos encontramos con un problema de fronteras epistemológicas, de umbrales de la disciplina, de la escritura, de las representaciones, y del análisis de las imágenes, de mitos e imaginarios de la historia argentina, de la identidad nacional desde la esfera de las artes.

Examinamos la consolidación, el desplazamiento y la yuxtaposición de los géneros artísticos (tornándose a veces ambigua la adscripción a uno u otro); también las zonas de contacto o pasaje que generan interrogantes, como por ejemplo aquellas imágenes concebidas o encargadas para un uso determinado por las prácticas políticas o la incipiente esfera pública burguesa pero que sin embargo ofrecen un fondo, un detalle, una manera de trabajar las formas, o el color, o la luz, que abre una puerta al estudio visual, plástico, estilístico, estético. Un texto de referencia de estas cuestiones es el elaborado por José E. Burucúa (1992) como estudio de un caso particular: Ambigüedades del primer paisaje rioplatense: el fondo en el retrato del lego Zemborain. El historiador afirma una característica sustancial de la cultura moderna asociada a la vida urbana y por ende al desarrollo de las producciones en el territorio de las ciudades criollas: un ámbito de ambigüedades y contradicciones aquel escenario de la modernidad, en esa relación de consolidación de los estados y desarrollo de la subjetividad, de lo público en la ciudad y los espacios de intimidad, las artes toman motivos del pasado, un corpus iconográfico, por ejemplo que convive con la experiencia de observación in situ, opacidades, contaminaciones, entre un viejo y un nuevo mundo.

Pensamos entonces en conceptos claves que hacen al ejercicio de reescrituras, de volver a mirar, de redescubrir: desmontar procedimientos y modos de representación, revisar iconografías y mixturas, distinguir tópicos transversales como el territorio, las costumbres, las corporalidades. Para esto se ha trabajado en la sistematización de la iconografía e iconología crítica de las artes plásticas y la cultura visual en el siglo XIX, en particular en territorio argentino, elaborando series, repertorios y casos.

Se ha profundizado en algunos tópicos, como el de la naturaleza y el territorio, alrededor del desarrollo del paisaje como género y como dispositivo de poder más allá y más acá de ciertas aporías y antagonismos. Se ha aplicado a algunos casos la metodología de análisis para las reescrituras decoloniales sobre las imágenes del siglo XIX, en la gráfica, estampas grabadas y fotografía. Asimismo, se trabajó con algunos motivos o detalles que permiten reencuadres y nuevas lecturas de algunas obras emblemáticas, enmarcadas en el proceso

de modernidad, modernización y construcción de un campo para las artes visuales en Argentina y Europa en el siglo XIX. Preguntas que surgen y se trabajan desde una iconografía-iconología crítica: es decir, el estudio de las imágenes en los distintos medios; y la cultura visual, como el estudio de la percepción y la representación visual, especialmente de la construcción social del campo de visibilidad y la construcción visual del campo social (Mitchell, 2016).

¿Cuáles son las pantallas culturales, qué se incluye y qué se excluye, cómo se construye lo masculino y lo femenino, cómo se construye la barbarie? ¿Cómo observar huellas en la representación y describir-interpretar marcas sociodiscursivas en el repertorio de elementos materiales y significativos que las imágenes ofrecen?

La reescritura y las cuestiones de método

El concepto de **cultura visual** es operativo para tratar las imágenes múltiples en el siglo XIX sudamericano. Se entiende que estamos en los albores de la cultura industrial, por lo que la producción y circulación de estampas primeramente se hizo a través de álbumes fotográficos, literatura de cordel, hojas sueltas y luego en el último tercio del siglo XIX una serie de hallazgos y puesta en punto de las imprentas y la prensa gráfica junto al deseo de consumo y el comercio optimizaron la imagen gráfica moderna en el sentido de imagen técnica industrializada. Por lo cual el concepto de cultura visual debe situarse, historiar, de acuerdo a las variables económicas, tecnológicas, históricas y sociales del territorio americano, de las estampas de las nuevas repúblicas, entonces la variedad de géneros y usos de las visualidades vinculadas al poder político, a las identidades nacionalistas, pero también al testimonio de los sectores populares, entre el verismo y el humor.

Con diversas procedencias las imágenes técnicas otorgaron visibilidad a los acontecimientos políticos y sociales, el grabado fue generador de opinión pública, y también creó una iconografía de clases, grupos y maneras de ser demostrando el pasaje del ámbito colonial al moderno; también las estampas fueron modelando el gusto y ayudando a la conformación del campo artístico en esos umbrales de la modernidad. El grabado o la fotografía insertos en un dispositivo periodístico asumen además la tarea de representar voces diversas. La imagen gráfica es ilustrativa, testimonial y política, también expresiva. La prensa moderna en su vertiente satírica política comprendía un destinatario modelo representado por la elite porteña y rioplatense que interactuaba con dicho dispositivo de tal manera que no solo se identificaba, sino que también producía diferentes discursividades a favor o en contra del gobierno. También existió un público más numeroso que consumía estampas satírico costumbristas o simplemente de usos y costumbres, recreando la vida cotidiana. Desde la intersección entre cultura visual e historia de las artes plásticas, hablamos de una historia de las imágenes, no canónica, extendida al campo general de la cultura visual, donde las nociones heredadas de belleza, estilo que desplazan a la de imaginaria popular y vernácula, desjerarquizando las imágenes, describiendo

do las construcciones históricas, en todo caso de estilo y géneros, lenguajes artísticos en un contexto que es el pasaje hacia las repúblicas americanas, que abandonaron la cultura colonial hacia la cultura moderna, con un ojo en las metrópolis europeas. Esto lleva además a reescribir o redescubrir los procesos de aculturación y transculturación, con el propósito de deconstruir algunas variables y poner el acento en la colonialidad del ver, a partir de esos intersticios de la cultura. La incorporación de lo que algunos estudiosos llaman “cultura de lo visible” fue uno de los rasgos novedosos que caracterizó el espesor discursivo de la prensa periódica a principios y mediados del siglo XIX.

Hay un acuerdo general entre historiadores, críticos y artistas en considerar que las imágenes latinoamericanas del siglo XIX elaboraron relatos a través del paisaje, el retrato y el costumbrismo, que ayudaron a la construcción de los imaginarios nacionales. En la primera mitad del siglo XIX, Latinoamérica fue representada por artistas viajeros europeos, quienes elaboraron formas y figuras de visualidad del vasto territorio, de sus tipos y personajes con ojos imperiales. Las vistas constituyen paisajes en panorámica, y dan visibilidad a la ciudad, a la urbanidad, pero también a la naturaleza. Allí se ponen de manifiesto ciertas tensiones de la representación, entre la observación directa y las reglas de lo ya visto. Para Catlin (1990) la tradición empírica asociada a los artistas-viajeros no sólo se alejó de la impronta académica neoclásica, sino que permitió al arte latinoamericano rescatar su carácter autóctono. Llama a estas maneras **naturalismo creativo**.

Ya sea un canon, o sus derivas, ya sea un detalle o un objeto secundario, el trabajo con las imágenes implica armar un corpus, revisar las tradiciones y las fuentes disponibles, bucear en archivos. Todos estos son conceptos que remiten a un proceso común de hacer historia, supone una selección, un armado de una serie que trata de escapar hacia las fronteras disciplinares. Como toda selección y combinación, algo se legitima, algo se da a conocer en detrimento de otro que se olvida, provisoriamente. La apuesta a recuperar procedimientos de la historia del arte y revisar géneros, motivos, temas e imágenes de diferente procedencia intenta establecer marcas que amplíen posibles series, repertorios y corpus de trabajo.

Este volumen se compone de capítulos escritos por las profesoras de la cátedra y alumnos y alumnas que han participado en diferentes cursadas con una variedad de trabajos prácticos o finales. En todos los casos se presentan algunos recorridos temáticos a partir de la selección de imágenes y el análisis según un tópico o rasgo que domine vinculado a las preguntas que nos hacemos según algunos ejes o conjunto de problemas. También se reponen herramientas de estudio e interpretación vinculados a aspectos de catalogación, descripción, ordenamiento. Sobre esa base, las versiones que se ofrecen al lector consisten en una reelaboración realizada en miras a esta publicación, con la asistencia de las respectivas docentes.

Aclaración: las imágenes que se encuentran en este libro son de dominio público y su incorporación es exclusivamente para fines educativos e informativos.

Referencias

- Arasse, D. (1992). *El detalle, para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada.
- Burucúa, J. E. (1992). Ambigüedades del primer paisaje rioplatense: el fondo en el retrato del lego Zemborain. Actas de las III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. Recuperado de <http://www.caia.org.ar/docs/08-Burucua.pdf>
- Catlin, S. L. (1992). La naturaleza, la ciencia y lo pintoresco. En: Dawn Ades (comp.) *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*. Madrid: Turner.
- Mitchell, W.J.T. (2016) *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

CAPÍTULO 1

Variaciones y contrapuntos del Costumbrismo en la gráfica y la pintura del siglo XIX

María de los Ángeles De Rueda

El capítulo retoma las descripciones que se realizaron en otra publicación de la colección Libros de Cátedra (De Rueda, 2018, p. 9), y se amplían algunos tópicos iconográficos sobre el género de usos y costumbres y el costumbrismo como macrogénero. Se comentarán una serie de motivos recurrentes a través de la selección de imágenes pictóricas y gráficas, y se tendrá en cuenta el desplazamiento enunciativo de las representaciones de las costumbres o de los tipos sociales, observando un contrapunto en clave histórica o discursiva. Como en los relatos literarios, en las imágenes se pueden observar dos niveles o capas en la configuración del tema o motivo: el de la historia y el del discurso. En ese sentido las imágenes de tipos, usos y costumbres se van agrupando y desplazando de un eje pretendidamente objetivo o concreto, el de la representación como documento histórico, al nivel del discurso, el de la comicidad, de la picaresca o de la sátira, donde los sucesos o tipos son representados con un modo particular de ordenarlos y mostrarlos. En general, la lectura de la historia del arte sobre las imágenes de usos y costumbres ha observado el privilegio de la descripción de la imagen como documento, su uso político, o su uso social como configuradora de sociabilidad y de poder en la inclusión o exclusión de estamentos, raza o género. A menudo se comprende que el costumbrismo del siglo XIX fue una muestra variopinta de acontecimientos narrados en un tiempo-espacio acotado a lo público o a lo privado, el de las tipologías sociales en las incipientes ciudades modernas o en el campo; en dichos escenarios aparecen algunos elementos, como la vestimenta y ornamentaciones, que funcionan como indicadores de sociabilidad y jerarquías, según una sociedad estamental y sus cambios en las etapas de organización y búsqueda hacia las instituciones modernas; las imágenes acompañan los pasajes de las sociedades americanas, las que serán atravesadas hacia finales del siglo por el umbral de la industrialización y cultura de masas.

Este género se materializó en la literatura, el teatro y las artes visuales, trasladado luego con sus motivos y reencuadres a la publicidad gráfica, la caricatura política, la fotografía e incluso a comienzos de siglo XX al cine. Por ejemplo, en literatura se llama cuadro de costumbres a un relato breve sobre aspectos tradicionales de la sociedad. Las expediciones científicas, topográficas y económicas, de España, Inglaterra, Holanda, Portugal hacia América en la primera etapa de la modernidad, generaron un intercambio de viajeros científicos, artistas aficionados y comerciantes, que llevaban consigo las representaciones, cartas y relatos de sus experiencias en América con ojos imperiales (Pratt, 1992). La autora utiliza el concepto de zona

de contacto, en vez de frontera colonial, ya que este únicamente puede ser pensado desde Europa. La idea de zona de contacto implica las mezclas y yuxtaposiciones que siguieron, se asocia al pensamiento de un espacio de cruce entre sujetos que se cruzan por circunstancias históricas. Esto ayuda a pensar la relación entre colonizadores y colonizados, o entre viajeros y oriundos de la región, como su copresencia, en situaciones de convivencia y poder asimétricas.

Por su parte, las élites criollas también pusieron en evidencia su enfoque crítico sobre los sectores populares, apropiándose de las formas y conceptos estéticos europeos, en un proceso tanto de aculturación como de transculturación, en los cuales las tendencias románticas-modernas se mezclaron con improntas locales. Ya se ha señalado el marco de comprensión de un macro o transgénero, en el sentido que un conjunto de rasgos temáticos y retóricos, vinculados a las formas realistas populares, ponen en evidencia los sincretismos y usos particulares de las iconografías del pasado en el territorio americano. El costumbrismo está vinculado a la búsqueda del llamado **color local**, es decir, al gusto por lo particular frente al universalismo clasicista; estudiado en literatura se refiere a aquello que es particular y popular de un lugar y su cultura. Un relato con color local es equiparable a una escena costumbrista o folclórica en las artes plásticas. Se trata de encontrar rasgos típicos, pintorescos y tradicionales de los grupos sociales más característicos. Mesonero Romanos, escritor y estudioso español, en 1835 observó la universalidad de la literatura dedicada a la descripción de costumbres y usos populares. Menéndez Pelayo consideró que la literatura de costumbres decimonónicas fue una restauración castiza de la originaria del siglo XVII. El comienzo de este modo de escritura lo pone Cervantes, en su *Rinconete y Cortadillo*. Sin duda es en el contexto del movimiento romántico y de los nacionalismos que se propagan las producciones con ese tono local, por fuera de España en toda Europa y América. No se pueden dejar de mencionar las producciones pictóricas y especialmente los grabados de Goya (1746- 1828), cuya imaginería se vincula (Figura 1) con la necesidad de definir e identificar una cultura propia, a través de la fijación de las descripciones, de pintar las tradiciones y tipologías populares, bien describiendo, bien con el espejo deformante de la crítica y el humor. El artista produce estampas que escapan a la lógica señalada, como en los *Disparates y Caprichos*. Un referente español ineludible (estudiado en *Historia del Arte VI*), que encarnó plásticamente lo que Todorov denomina el espíritu de la ilustración (2008). Se puede aclarar aquí esta idea que tanto se utiliza en las clases de la asignatura que trabajamos. En términos generales, el espíritu de la época se refiere a un modo de ser y una filosofía que se comparten en un grupo o sociedad en un momento histórico. Los pueblos participan de una dialéctica, según Hegel, la de las herencias culturales. De este modo, el costumbrismo, en filiación con esas ideas, reforzaría simbólicamente los nacionalismos asentados en ciertas tradiciones populares.

En la crítica genética se considera que el principio fundamental de este modo o género extendido es la mimesis costumbrista, es decir, la consideración de la naturaleza humana modificada por las costumbres locales en un momento histórico determinado. La verosimilitud, o el parecido, el realismo o el naturalismo costumbrista se asocian además a la estética pintoresca. Originariamente este término designaba un tipo de representación que era típico para la pintura de paisajes y la llamada pintura de género. Así que pintoresco y costumbres se asocian.

El costumbrismo se inscribe en el escenario de la modernidad en el contexto de una cultura burguesa cuya subjetividad impone mirar a los otros culturales. Asimismo, la cultura de la reproducibilidad se multiplica, hacia fines del siglo XIX, de la mano de las imprentas y los géneros periodísticos, los álbumes de estampas litográficas, la fotografía y las tarjetas postales. Las repúblicas americanas crearán instituciones culturales y artísticas modernistas, se consolidará la opinión y la propaganda burguesa, es decir, la esfera pública. El nacionalismo se va a modelar con la ideología de las clases dominantes que miran la luz europea y se recrean con las costumbres vernáculas. Consideramos además que es un género amplio que pone en funcionamiento los regímenes de lo alto y lo bajo, de “lo culto” y lo popular, evidenciando las jerarquías y prejuicios de las élites americanas, rioplatenses y europeas. Hacia fines del siglo XIX y comienzos de la primera década del siglo XX, las producciones costumbristas se inscriben como parte de la cultura popular masiva en lo que Eric Hobsbawm ha denominado cultura moderna plebeya, retomado por Geraldine Roger al estudiar el semanario *Caras y Caretas* (2008, 3). “Como señala Hobsbawm, a fines del siglo XIX el arte plebeyo comenzaba a conquistar el mundo, cada vez era más patente que el siglo XX era el siglo de la gente común, y que estaba dominado por el arte producido por ella y para ella”.



Figura 1. *Bien tirada está*, 1797. Se trata de un grabado en aguafuerte, aguainta bruñida, punta seca y buril. *Los Caprichos* (17/85), corresponde al repositorio digital de la Fundación Goya en Aragón: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/bien-tirada-esta/885>

Con respecto a la obra de Goya, se contextualiza en el contradictorio espíritu de época español que es superposición de la mentalidad ilustrada de un sector intelectual progresista y la pervivencia del oscurantismo en el clero y la monarquía, que a su vez conviven con la progresiva secularización de las costumbres, el alejamiento de las instituciones del viejo mundo, incluida la inquisición. La racionalidad, el subjetivismo y la liberación de los cuerpos que escapan a la inquisición son algunas características reunidas en la poética de Goya. Esta revolución se produce en convivencia con sustratos feudales y premodernos, esta combinación se ve sintéticamente explorada en algunas escenas y figuras como la presencia de la joven y la vieja, el cuerpo que se muestra, con la sensualidad de la media de seda, que implica además un anclaje en la prostitución, debatida en las letras españolas de esos tiempos; y el acompañamiento de las matronas, celestinas o lloronas que van tapadas con un manto sobre ese cuerpo envejecido o marchitado y la sabiduría de la experiencia. La moda opera además como un indicador de modernidad o tradición, de costumbres. La convergencia de elementos dispares, reconocibles, genera una reflexión sobre el mundo y las mujeres disponibles, como de la juventud y la vejez, la luz y la oscuridad de los hombres. Siguiendo la interpretación en su catálogo razonado se admite que esta estampa puede tener una lectura crítica pero no necesariamente moralizante:

El manuscrito de Ayala explica esta escena diciendo que "no puede haber cosa más tirada por los suelos que una ramera. Bien sabe la tía Curra lo que conviene estirar las medias". En el del Museo Nacional del Prado se comenta que "la tía Curra no es tonta. Bien sabe ella lo que conviene que las medias vayan bien estiraditas". Por último, el manuscrito de la Biblioteca Nacional precisa al decir que "una prostituta se estira la media por enseñar su bella pierna, y no hay cosa más tirada por los suelos que ella". En este caso Goya ha jugado con el doble sentido del título para hacer una crítica de la prostitución que se convirtió en práctica habitual con la que las jóvenes conseguían prosperar económicamente. El pintor declara abiertamente su visión de la prostitución como una práctica que disminuye la dignidad de la mujer. (Fundación Goya en Aragón).

El 6 de febrero de 1799 se anunciaba la venta de los grabados de Goya en el *Diario de Madrid* en el que la obra era denominada *Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por D. Francisco de Goya*. En el periódico se indicaba el propósito del artista de criticar los errores y los vicios humanos. Los 300 ejemplares de la serie puestos a la venta, integrados por 80 grabados, se podían comprar en una tienda de perfumes y licores en la dirección número 1 de la calle del Desengaño, en la que aún vivía el pintor, por un precio de 320 reales de vellón. Los datos son interesantes dado que, tanto en Goya como en los artistas en América, la difusión o inclusión de ilustraciones en la prensa fue fundamental no solo para propagar y generar un agenciamiento de públicos lectores y consumidores de estampas, sino porque las fronteras entre los lenguajes y géneros artísticos estaban desdibujadas en favor del desarrollo de la gráfica, y sobre todo en el registro, crítica o humorada de las costumbres. A su vez las élites ilustradas, en España o en América, fueron parte de los círculos que

protegieron, encargaron, compraron o debatieron sobre las ideas discordantes, en el caso de los *Caprichos*, por ejemplo, advirtiendo el tono polémico y a su vez revolucionario de las sátiras sociales. Como se subraya, además, artistas de profesión o aficionados formaban parte de la opinión pública y la propaganda política. Por ejemplo, Goya era lector del *Diario de Madrid*.

Volviendo a la relación entre los términos **costumbrismo y pintoresco**, hay otra acepción de este último que se refiere a algo estrafalario, o chocante, y que se puede asimilar con algún elemento que produce cierta admiración o rechazo por su cualidad de extraño, como puede ser un detalle, un objeto de la moda ampliado en demasía o un rasgo físico acentuado. La noción de lo pintoresco como una categoría estética se atribuye a los escritos de William Gilpin, y comenzó a ser identificado como una categoría entre lo bello y lo sublime. Desde principios del siglo XIX, lo pintoresco vuelve a tener interés vinculado al desarrollo de una mirada en el lugar, de un naturalismo que recrea lo que ve, a partir de la experiencia de los viajes, las expediciones, la observación de una naturaleza diferente. Aparece la descripción de escenarios y sujetos diversos, los otros culturales para la mirada europea. En una estética que avanza sobre los juicios subjetivos se usará en función de las impresiones que un objeto genera en el espectador, elaborando el gusto por lo heterogéneo, lo novedoso y singular, ya sean vistas, actitudes, costumbres populares, actividades o indumentaria.

El costumbrismo visual se desarrolla en América a partir de algunas tradiciones, por ejemplo, la colonial e hispanista, con la pintura de castas y la literatura descriptiva, las narraciones de costumbres y la picaresca. Surge en el siglo XVIII en un camino paralelo al arte religioso, una figuración que cuenta y documenta o critica los tipos sociales, las escenas de la vida cotidiana de los sectores populares, el escenario de las ciudades en transformación, del orden colonial al orden republicano, las calles como escenario de las elites pero también del pueblo, el campo y las figuras del ocio y el trabajo; todo un repertorio de la sociedad colonial conviviente con la nueva sociedad republicana en el territorio americano, vistas con ojos europeos y con una mirada criolla, en simultaneidad, también en yuxtaposición. En lo que respecta a la iconografía costumbrista

Tuvo muy diversas manifestaciones a lo largo y ancho del continente americano, y, al igual que ocurrió con el paisajismo, se destacó como medio estético para acercar el campo a la ciudad, la sierra a la costa, el espíritu de la “nacionalidad” refugiado en el interior a las “deshumanizadas” ciudades que, en pleno auge de la industrialización y los flujos inmigratorios, como en el caso de Buenos Aires, eran proclives a sufrir una supuesta “pérdida de identidad nacional” (Gutiérrez Viñuales, 2007, p. 128).

Existe una tradición en los estudios del género centrada en la importancia atribuida al conjunto de grabados, acuarelas y en menor medida pinturas al óleo, como una fuente para el estudio de la época, como un registro histórico. Esto se ha apoyado sobre la base de la sujeción a las convenciones de representación y el carácter documental de las imágenes. Para Bonifacio Del Carril, autor de la principal compilación de iconografía rioplatense, las imágenes producidas por artistas viajeros y criollos no debían considerarse obras de arte, sino documen-

tos iconográficos de hechos o acontecimientos de la vida, vistas de ciudades y paisajes, tipos humanos, usos y costumbres:

La iconografía es siempre el estudio de las imágenes, en este caso, de las imágenes que representan hechos o acontecimientos de la vida, vistas de ciudades y paisajes, tipos humanos, usos y costumbres. No habrá de encontrarse, pues, en este libro ni figuras sagradas, ni retratos de personas, ni cuadros de género o de episodios históricos. Cuando los hay, por excepción, como en el caso del cruce del Riachuelo por las tropas del general Beresford, o de La Porteña en el Templo de Monvoisin –retrato de doña Rosa Lastra de Lezica–, es porque el grabado es una pieza descriptiva de un lugar –caso del Riachuelo– o porque el cuadro representa, además, una escena de costumbres –caso de La Porteña en el Templo (Del Carril, 1964, p. 14).

Si bien las imágenes del siglo XIX se consideran testimonios de las formas de vida, al igual que construcciones de imaginarios sociales hegemónicos, políticos, portadoras de valores atribuidos al poder, a la regulación de los cuerpos, de las mentalidades, en un anclaje y complemento de la literatura, la que también se ha considerado fundamentalmente política, es necesario recuperar algunos aspectos vinculados a la iconografía y a los rasgos plásticos- visuales, portadores a su vez de convenciones y variaciones singulares de las artes visuales. Las costumbres populares son tipificadas a través de la pintura y el grabado. Acordamos que el estudio de la cultura visual implica analizar la visualidad de las imágenes por su sentido en determinada situación o contexto y su propiedad o poder de generar experiencias e imaginarios en un contexto. Tenemos que cruzar ese análisis con la materialidad de las imágenes, con su **naturalismo creativo** (Diener, 2007). La iconografía-iconología crítica valora su condición estética:

La iconología, el estudio de las imágenes en los distintos medios; y la cultura visual, el estudio de la percepción y la representación visual, especialmente de la construcción social del campo de visibilidad y (lo que es igualmente importante) de la construcción visual del campo social (Mitchell, 2016, p. 5).

La búsqueda y consolidación de lo tradicional se mueve en un campo de tensiones y estructura dialéctica, entre la innovación y el pasado, entre la identidad regional y los imaginarios impuestos por las metrópolis sobre las ex colonias. Los criollos siguieron los presupuestos de las escalas valorativas que las pinturas de castas habían construido. Estas evidenciaban el dominio político por parte de una reducida minoría blanca (Álvarez de Araya Cid, 2009). El costumbrismo en América suma otras fuentes, como los modelos compositivos del retrato (de cuerpo entero y medio), la simultaneidad narrativa de las series de vidas de santos, la escena de género y las ilustraciones tipológicas realizadas en Europa. De acuerdo a la autora citada se puede distinguir entonces: la escena de género, la escena de costumbres y la pintura costumbrista. La primera se desarrolla en los siglos XVI al XVIII y orienta sus fines temáticos hacia la edificación moral, religiosa y espiritual. La escena de costumbres, en cambio, tiene una función tanto descriptiva como evocativa de

mundos lejanos (representación de un otro sobre el eje del exotismo). Finalmente, se puede señalar a la pintura y grabado costumbristas como la elaborada aproximadamente entre 1840 y 1900 en el marco de los procesos de construcción, consolidación y modernización de las naciones latinoamericanas, en cuyo interior habrá nuevos matices temáticos y compositivos que destacar (como tensiones entre una mirada complaciente, una purista y una mirada crítica).

Los tipos populares incluidos en diversas publicaciones de comienzos de 1800, como *Los españoles pintados por sí mismos*, *Los cubanos* y *Los mexicanos pintados por sí mismos*, restablecen algunas cuestiones vinculadas a las mezclas raciales de la pintura de castas, aunque son principalmente mestizos (descendientes de indios y españoles), criollos (españoles nacidos en América) y amerindios. Se puede entender que partir de las independencias americanas, las articulaciones entre los sustratos coloniales y el espíritu de época ilustrado se desarrollaron con variaciones, quiebres y pliegues, sobre todo étnicos, a través de los cuales tanto los mestizos como los criollos dominaron la escena. Las múltiples categorías raciales que componían el sistema de castas en el período colonial se transformaron en el siglo XIX, haciendo desaparecer en lo esencial la presencia negra de las narrativas visuales (Moriuchi, 2013).

Como características de la pintura y el grabado costumbrista podemos mencionar aspectos temáticos, enunciativos y retóricos como: su localismo en sus tipos sociales y humanos y en el entorno. También el énfasis en el enfoque de lo pintoresco y representativo, la sátira y crítica social, el carácter descriptivo o documental en algunas estampas. Las diversas articulaciones icónico- textuales y la sugerencia o explicitación de algún tema político-social se conjugan con el trabajo sobre los detalles en objetos, vestuario, accesorios, con escenas a veces muy crudas y hasta groseras. El cromatismo vigoroso y la plasticidad en las texturas pueden acompañar los diversos grados de figuración de acuerdo a la formación: espontánea, o la copia de modelos y convenciones de las tradiciones de viajeros, o de la pintura de castas o estampas hispanas, o bien de la formación académica clasicista. En cierto modo, la estampa costumbrista nació ligada a la prensa burguesa, con ese entorno, se pone énfasis en la crónica, en la recreación de una anécdota, real o ficticia, extraída de la vida cotidiana y presentada en forma de escena o narrativa visual. También se presenta la incorporación de algún motivo considerado pintoresco, como el realce de los detalles, el énfasis cromático; se conforma un repertorio sobre las variaciones de lo parecido, lo descriptivo, y se pone acento en algún detalle de la fantasía. En el costumbrismo literario por ejemplo se emplea un lenguaje coloquial. En la pintura o grabado costumbrista las formas son claras y la representación verosímil. Cuando el tono busca la crítica se recurre a la ironía, y la sátira en la recreación de tipos populares.

Siguiendo a Svetlana Alpers (2016) podemos decir que el desarrollo de la cultura visual en las repúblicas americanas del siglo XIX fue coherente. La pintura se vinculó con la gráfica y otras artesanías, en particular podemos pensar la imaginería del primer y segundo gobierno de Rosas, en donde se estamparon guantes, vajilla de porcelana, peinetones, insignias con la silueta del gobernador, como también un despliegue de escenas de campo y ciudad, usos y costumbres que se dio en denominar **costumbrismo federal** (Amigo, 2013). Los objetos e imágenes en porcelanas, plata o cuero compartían una tecnología similar de visualización, que

es tanto un modo de hacer como de pensar, comprender y operar. Su teoría sobre el arte de describir permite enmarcar el costumbrismo visual y el uso de las imágenes en ese período histórico, como las estampas crearon un imaginario y una opinión pública favorable y opositora a las diferentes facciones y regímenes, como a la construcción de ciudadanos, vecinos, gentes de la ciudad, del campo, de identidades, inclusiones y exclusiones según raza, clase y educación; además del lugar de la imagen en la alfabetización. **Un arte descriptivo**, las imágenes producidas en América, como los cuadros holandeses, se asimilan **mejor a mapas o espejos** que a ventanas; las pinturas y grabados de usos y costumbres representan temas domésticos, un espejo o un mapa, en los cuales pueden verse en algunas pinturas palabras junto a los objetos, enfatizando el artificio de la representación. Algunas producciones pueden tener un carácter emblemático o simbólico con un significado discursivo según la compleja trama de fenómenos históricos que vincula las imágenes con circunstancias sociales; pero también hay imágenes que pueden ser solo documentales, o expresiones sensibles, que se elaboran por la observación y el conocimiento del mundo visible más que por convenciones académicas.

Breve acercamiento al estudio de un repertorio iconográfico de los tipos femeninos en América del Sur

La China y la china poblana es uno de los tipos iconográficos recurrentes en la pintura de Agustín Arrieta y en la gráfica, ya sea en los álbumes de Carl Nebel o en la gráfica de *Los Mexicanos pintados por sí mismos* o de Guadalupe Posada. Fue estudiada en la literatura y la gráfica, distinguiéndose como símbolo de mexicanidad. En todos los casos se trata de una figura femenina popular, mestiza, moderna, una mujer empoderada. Las chinas no servían a nadie y vivían con comodidad, porque se mantenían con su trabajo o gracias a un esposo o un amante. Los relatos del siglo XIX recuerdan la forma de vestir, pero sobre todo un aire provocativo, airoso y desenfadado. Con el relato de Manuel Payno en 1843 “se inauguró un estereotipo de china que tiene mucho que ver con su leyenda poética y con el costumbrismo de las elites, que perpetuaba a los tipos populares como salvaguarda ante los nuevos embates de la vida citadina” (Vázquez Mantecón, 2000). En comparación con las mexicanas delicadas, lánguidas y románticas, la china no padecía jaquecas, convulsiones de nervios o desmayos, ni la aquejan enfermedades morales ni de conveniencia. En nombre de las “buenas costumbres” se criticó su libertad y su atuendo, aunque para algunos cronistas románticos será un traje nacional con los colores de la bandera: verde, blanco y rojo. El arquitecto y artista viajero alemán Carl Nebel trabajó entre 1829 y 1834 registrando plásticamente vistas y escenas de diferentes zonas de México, en lugares arqueológicos, urbanos, realizando las costumbres de la heterogénea población. Su trabajo fue publicado en 1836 y lleva el nombre de Viaje Pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana. Sus poblanas están representadas como chinas junto al chinote, bien vestidas a la moda, con discretos ornamentos y coloridas

faldas. La belleza de lo cotidiano visto con naturalidad a diferencia de otras estampas en las que aparecen mujeres ataviadas como cariátides griegas.



Figura 2. *Poblanas* de Carl Nebel, de *Viaje pintoresco y arqueológico a la parte más interesante de México Arquitecto*. 50 láminas litografiadas con texto explicativo., París: Chez M. Moench, impresas en Paul Renouard, 1836



Figura 3. *La China* de *Los Mexicanos pintados por sí mismos*, figura el tipo femenino descrito en los relatos literarios de la época, la publicación de 1854 es considerada un desarrollo editorial moderno en México, usando litografía y mostrando una galería de tipos sociales populares muy amplia.

Del costumbrismo derivó el subgénero de los tipos, que rápidamente obtuvo una autonomía, tanto literaria y gráfica, como editorial. Desde su aparición en las publicaciones periódicas, de manera paulatina adquirió un carácter propio, el cual después se definió, al grado de llevarse a cabo ediciones completamente destinadas a dicho subgénero, lo que dio origen a una práctica con características literarias y formales específicas. Se llegó a conformar un estilo distintivo que gozó de gran aceptación en la mayoría de los países donde se presentó. El subgénero de los tipos consiste en un relato sobre un personaje determinado, que presenta cierta peculiaridad, ya sea por su oficio, su forma de vestir o de hablar, o por el papel que desempeña dentro de la sociedad (...) El aire despreocupado de “La China” que fuma un cigarro sin el menor recato (Pérez Salas, 1998, p.168).

La China y la China Poblana se recrea también en la obra pictórica de Agustín Arrieta, en la gráfica de José Guadalupe Posada y hasta en la fotografía finisecular, y en el comienzo del siglo XX en los retratos pictoralistas de estrellas del espectáculo.

En contraste con este tipo popular, mundano, moderno por su aspecto desafiante, pasamos a describir otra tipología desarrollada en el Río de la Plata, el de **las porteñas a la moda**, tal vez exageradamente a través de las estampas de Cesar Hipólito Bacle. En esta ocasión parece oportuno retomar algunos autores abordados en la materia y trabajar con repertorio visual que nos provea “una confrontación de miradas” (Catlin, 1990). Este autor consideraba que, en los países latinoamericanos, el arte está más firmemente “entretelado” en la estructura general de la cultura y de la política, desde los tiempos independentistas. Incluso la faceta costumbrista de lo pintoresco, elaborada tanto por imagineros europeos como americanos, el interés por los trajes y costumbres tuvo un interés y práctica tanto en criollos como en extranjeros. Respecto de los contrapuntos y confrontaciones, retomamos lo que decía:

Las obras costumbristas realizadas por los artistas europeos proporcionaron modelos dignos de ser imitados y promovieron un nuevo tipo de observación social y una respuesta sincera del artista al mundo que le rodea. El autodidacto Pancho Fierro hizo en Perú una serie de apuntes a la acuarela no solo de tipos como el vendedor de loterías o el artificiero, sino también de personajes de la Lima Moderna, que no se ajustaban a la tradición costumbrista. Se encontraban al borde de la caricatura; y de hecho no es raro que los grabadores satíricos que trabajaban para los periódicos ilustrados fueron también pintores costumbristas (Catlin, 1990, p. 85).

Las nuevas formas de mirar y describir a las que hace referencia tienen que ver por un lado con una economía de recursos plásticos, como la síntesis ilustrativa con el uso de un objeto indicativo – por ejemplo el manto que cubre a las mujeres en la calle o en el interior de un templo–, y además, el entrecruzamiento discursivo en el que no se puede dejar de señalar la relación intrínseca entre las modalidades del humor (caricatura, picaresca o sátira) en los países sudamericanos o hispanos con el costumbrismo. La vida social y los lugares en los que se desenvuelven las escenas de la vida

cotidiana, tanto privados como públicos, sea de las elites como del pueblo aparecen en las estampas en variaciones pintorescas y satíricas como **las extravagancias** de Cesar Hipólito Bacle con la representación de exagerados peinados y miriñaques en una moda que incomodaba a las mujeres hasta el absurdo. Las damas rioplatenses usaron un especial tocado en la década de 1830 como parte de la moda, y al igual que las tapadas limeñas, suscitaban polémicas y humoradas por parte de la prensa gráfica, en particular la célebre serie. Las peinetas que portaban las españolas se consideraron un objeto suntuoso por la ornamentación en calados y arabescos; en Buenos Aires los peinados se fabricaron y se elaboraron con diseños sofisticados y diversos tamaños y cromatismos, generando una industria local muy potente. El más famoso productor fue el español Manuel Mateo Masculino, quien se afincó en Buenos Aires y llegó a comercializar sus productos en Montevideo y Asunción. Sobre estos usos de la moda da cuenta el álbum **Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires**, editadas entre los años 1833 y 1835 por él con dibujos además de Arthur Onslow e Hipólito Moulin. Uno de los cuadernos contiene cinco estampas litografiadas: la **figura 4** corresponde a **Extravagancias** de 1834, las mujeres vuelan con sus capas y miriñaques, una moda riesgosa. En esa Buenos Aires, en la que los espacios públicos van perfilando además de los paseos y el imaginario de la sociedad letrada, las damas son asistidas por los caballeros de galera. La moda incómoda, la modernidad ciñe los cuerpos, y en este ámbito de sociabilidad los pasajes de las a los ilustrados y liberales sectoriza los géneros. Sin embargo, hacia el período de formación de los gobiernos criollos, en las ciudades posrevolucionarias como Buenos Aires comenzó a desarrollarse una prensa política pero también una serie de álbumes y escrituras sobre la cuestión de las mujeres, dándoles entidad como categoría social. Algunos de estos dispositivos, atendiendo a la moda sugieren el nacimiento de la opinión pública y el consumo femenino. Los espacios de sociabilidad privados y públicos de las mujeres crecían mucho más que la visita al templo, estas nuevas escenas marcaron un cambio en el proceso de la civilidad.



Figura 4. *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires, editada por César Hipólito Bacle en Buenos Aires, en 6 cuadernillos de 6 litografías cada una, entre 1833 y 1835. Coloreadas a mano*

Se puede agregar que el vestuario es otro elemento clave en el estudio del costumbrismo. Como señalan Valentina Bari y Pheonía Veloz (2021) aparece como un articulador de clases y espacios, ya sea como documento o como pieza de humor, comicidad o sátira de costumbres. La forma del traje era común a todas las mujeres de alta sociedad de la época; hay una estructura morfológica marcada por el corte a la cintura, se forma por sumatoria de capas de tela con un sostén a través de los dispositivos de deformación del cuerpo (corsé y miriñaque), a lo que se suma la estructura superficial exagerada de la capa elevada, en este caso, o los peinetones gigantes en otro, o el color. El celeste se vincula con la facción unitaria, mientras que las producciones desarrolladas entre el primer y segundo gobierno de Rosas en la provincia de Buenos Aires se teñirán de rojo punzó, aunque veremos las variaciones y sutilezas de la crítica con la contraposición de los trajes de corte en cintura en tonalidades azules y celestes.¹

Las **Tapadas** en Perú: La investigadora Natalia Majluf (2013) señaló a propósito del costumbrismo peruano y las imágenes de las tapadas de Pancho Fierro, que el costumbrismo es un género inductor de una transformación radical de las artes en la región, puesto que la reproducibilidad y el comercio de estampas de usos y costumbres se sobrepuso a la pintura colonial religiosa y fue más eficaz en el mercado que la pintura de retratos. Conformó nuevas prácticas y funciones para la imagen como narrativas de la emergencia de identidades nacionales. El costumbrismo surge en el momento en que la descripción abandona el ámbito de los círculos intelectuales para ser apropiado por el comercio de imágenes populares. El cosmopolitismo de la capital peruana posibilitó el diálogo entre artistas locales y foráneos. Se efectuaron intercambios durante todo el siglo XIX. Las estampas de costumbres fueron el resultado de una compleja red de relaciones y tradiciones de representación.

¹ Sarmiento en *Facundo* (1845) habla acerca del papel simbólico de la vestimenta: “cada civilización ha tenido su traje, y cada cambio en las ideas, cada revolución en las instituciones, un cambio en el vestir (parte segunda, cap. IV). Asimismo, Sarmiento definió a las ciudades como “el centro de la civilización” y para fundamentar este argumento hizo un inventario de factores existentes en ellas: “los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza, en fin, a los pueblos cultos. La elegancia en los modales, las comodidades del lujo, los vestidos europeos, el frac y la levita tienen allí su teatro y su lugar conveniente”. <https://museosarmiento.cultura.gob.ar/noticia/facundo-o-civilizacion-y-barbarie-en-las-pampas-argentinas/>

“Toda civilización se expresa en trajes, y cada traje indica un sistema de ideas entero” (citado en Roberto Amigo, *Be-
duinos en la pampa*, 2007, p. 6) <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/20436>



Figura 5. Una Señora de paseo en la saya nueva llamada Obregosina, Francisco Fierro (atribuida), c. 1865-1870
<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8808/>

Es probable que Pancho Fierro (1809-1879) haya tenido contacto directo con las estampas de tipos sociales de Francisco Javier Cortés. Para la década de 1830, Fierro ya había logrado consolidar su repertorio de tipos, realizando múltiples versiones de una misma imagen. Las imágenes estuvieron sometidas a un proceso de reutilización y de copia, y también realizó acuarelas de Lima como escenario de sátira de los personajes de la sociedad y documento de las costumbres urbanas. La transición de la época virreinal a la republicana permitió girar los motivos de la vida aristocrática y cívica a los tipos populares. Sus tapadas en acuarela muestran el lugar y el desempeño de los cuerpos femeninos en el espacio público de una forma enigmática, entre una tradición colonial y las ideas liberales de la vida moderna. Nos parece oportuno recuperar, además de la valorización que realizó el artista indigenista José Sabogal, la crónica de Antonio Berni artista del Nuevo Realismo. Con el título de **Una conciencia americana universal**, Berni escribe sobre el artista peruano, afirmando que es el primero en Sudamérica en presentar el realismo de la vida social y su pertenencia al arte popular. Considera que el pasaje del pensamiento colonial al moderno se hace carne en la obra del criollo Pancho Fierro. Desde joven se identificó con la realidad de su ambiente. Con él aparece por primera

vez en el arte sudamericano el realismo de la vida social; aunque el realismo se halla presente en el arte colonial, ahora es el de las clases populares:

Colorista libre, luminoso claro, transparente, de trazo expresionista. La Lima popular de la primera mitad del siglo XIX tiene su iconografía en las acuarelas de este artista. Vemos los tipos callejeros y de feria: chicheras, tamaleras, meloneras, humiteras, anticucheras, picanterías, etc., escenas populares, corridas de toro, riñas de gallo, etc. (Berni, 1944, p. 5).

José Sabogal consideró que en Pancho Fierro se ve la verdadera imagen de su pueblo en sus caracteres esenciales. Juan de Arona y Ricardo Palma, en su *Diccionario de Peruanismos* y en las *Tradiciones Peruanas*, respectivamente, lo consideran el Goya limeño. Las mujeres continuaban siendo las tapadas que vestían la saya y el manto. La dialéctica de las tapadas fue desarrollada por Flora Tristán, quien consideró a las mujeres limeñas del siglo XIX libres debajo de esa vestimenta. También se puede sugerir las tensiones entre lo público y lo privado junto a lo tapado y lo que se muestra, en Lima los ojos, en la España de Goya las piernas. Las mujeres limeñas, mexicanas o porteñas incursionan en el ámbito de los hombres, la calle, no solo para trabajar con su cuerpo, ser vendedoras ambulantes, sino para exhibir sus gracias, hasta poder manifestarse con su voz o su letra, Pancho Fierro pareciera mostrar ocultando las marcas de las diferencias en una especie de mascarada. Las limeñas dejan de usar la moda europea de corte en la cintura y se cubren con una saya y un manto vinculado al mundo árabe vía España con vigencia hasta los años de 1860 y en consonancia con los cambios políticos albergaban cambios cromáticos. Otro sistema simbólico corporal transita la ciudad de Lima. A partir de 1870 el vestuario volvió a imponer la moda a la francesa, como en el resto de las ciudades americanas.

Entre **Porteñas** dentro y fuera del templo y mujeres en el campo en Idilios o Romances, Juan León Pallière recrea el costumbrismo en Buenos Aires a partir de la década de 1860 reiterando o perpetuando escenas y tipologías ya establecidas como las mujeres de la alta sociedad piadosas, de virtud cristiana que, cubiertas con un manto negro y acompañadas de un o una sirviente van al templo a rezar (un motivo que tiene su excepción al género en el retrato de doña Rosa Lastra de Lezica titulado *La Porteña en el Templo* de Monvoisin, citado por Bonifacio del Carril en este texto). Este es un ejemplo de esa pervivencia de un canon dado por la producción y circulación del motivo que denota una actividad de sociabilidad en la práctica del ritual religioso, el vestuario adecuado a tal fin, en el que se puede agregar como dato documental que la mantilla negra o rebozo no solo es usada por las viudas sino que viene de esa larga tradición de lloronas hispanas y atuendos árabes hacia la suntuosidad de los encajes y bordados durante el siglo XIX en las damas porteñas o colombianas (como también se aprecian en las estampas de Torres Méndez). Esta imagen describe a través del vestuario y las posiciones de los cuerpos el grado de distinción de las mujeres que componen la escena y el ritmo de los cuerpos que desplazan el recogimiento de la oración al protagonismo de la mirada a la vida mundana.



Figura 6. *Porteña en el interior del templo*, Álbum Pallière. *Escenas americanas*, 1864, Buenos Aires, Librería L'Amateur, 1967, litografía.

Pero también Pallière recrea los usos y costumbres del campo y es allí donde juega un papel más discursivo que documental, por ejemplo, en la serie de pinturas y grabados de romance o **Idilio Criollo** de 1861 (<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7010/>). En esa serie, Pallière se vuelve más interpretativo, reconociendo el campo, con sus tipologías y escenarios cotidianos como una pastoral, su trazo pintoresco, es atravesado además por sus relatos en el diario de viaje y las notas de la poesía gauchesca. Las escenas de parejas marcan un tono de relevo hacia la picaresca.



Figura 7. *Idilio criollo*, 1864. Litografía coloreada, 18,5 x 31 cm. Versos de Gutiérrez. *Escenas Americanas* (1864-1865) o *Álbum Pallière*

De algún modo es la aceptación de la hegemonía de lo literario sobre el costumbrismo descriptivo, según Roberto Amigo. El género gauchesco le ofrece al artista un modelo conceptual para representar los asuntos rurales. Si tras el fervor de la generación romántica el costum-

brismo literario había entrado en un ocaso, según Eduardo Romano, es en la estampa, los álbumes ilustrados o las novelas de la generación de 1880 cuando se retoman las informaciones sobre las costumbres, “cuando los principios estéticos realistas multiplicaron el interés por desentrañar los efectos del ambiente sobre las conductas” (Romano, 1980, p. II).

En ese contexto, la afirmación de un modelo e imaginario del gaucho, como manifestación de argentinidad se formaliza con el Gaucho Martín Fierro (poema narrativo escrito en verso por José Hernández en 1872). Con la gauchesca como horizonte de la estética costumbrista y el modelo de civilidad y pastoral de las últimas décadas se recrean estos tópicos en la fotografía. Francisco Ayerza fue uno de los fundadores de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, creada en 1889.

A mediados de la década de 1890 Francisco Ayerza produjo una serie de fotografías con las cuales se proyectó ilustrar una edición de lujo de *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández. Las imágenes se realizaron en la estancia San Juan perteneciente al otro socio fundador de la sociedad, Leonardo Peyra, y para su composición Ayerza contó con la colaboración de los peones del campo. Unas copias de estas fotografías fueron montadas en álbumes y llevan la firma de Pacovich –seudónimo de Ayerza– y unos epígrafes manuscritos con fragmentos del poema de José Hernández que, cabe suponer, fueron también escritos por él (Tell, 2013, p. 7).

Luis Príamo también ha estudiado esas producciones distinguiendo dos conjuntos de obras, una vinculada sin duda a la ilustración del poema, que finalmente no pudo editarse, y otra vinculada a retratar las costumbres del campo, el escenario y la idiosincrasia de lo criollo. Aventura este investigador que las fotos con motivos gauchescos y rurales presentadas por Ayerza al concurso de 1891 de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA) fueron compuestas específicamente para participar en el lance, para el que desarrolló con amplitud el tema de las costumbres nacionales (Príamo, 2017, p. 15).

En las dos figuras que siguen se puede apreciar una pareja en romance, idilio o coloquio amoroso, la galantería de la mujer china y el gaucho, ya toda una tipología referencial de esa tradición observada pintolescamente por Pallière. Se puede destacar que las condiciones de producción que establece el fotógrafo corresponden a una puesta en escena que se aleja del sentido documentalista y de registro directo, que se suponía de la fotografía. Además, de una manera bien detallada Príamo compara una primera versión de la pareja, cuyo fondo está compuesto por los elementos naturales, árboles y elementos que remiten al casco de estancia, y la segunda, en el cual el fotógrafo interviene y saca toda referencia denotativa de ese lugar concreto, acercando el relato al galanteo, la pareja gaucha enmarcada con el pozo de agua, y el fondo con horizonte lejano y la verosimilitud de la pampa-desierto con el artificio de la supresión del vacío. Se supone que esta segunda Pareja es la que se reproduce. Como analiza Tell en el artículo citado, es importante también la circulación y reproductibilidad de la fotografía en la prensa, semanarios híbridos, en este caso artística y de actualidad como *La Ilustración artística*. Allí se reproduce la versión modificada de la pareja de Ayerza con el epígrafe “Un Fausto

Criollo”. “De este modo, el temprano poeta del género gauchesco, Estanislao del Campo, sustituye a José Hernández en la revista catalana” (Tell, 2013, p. 11).



Figura 8. Pareja 1.



Figura 9. Pareja 2.

Ambas de Francisco Ayerza - c. 1895.



Figura 10. Un Fausto Criollo, *La Ilustración Artística*, Número 875, 3 de octubre de 1898, p. 636.

Un cierre para elaborar preguntas y temas a trabajar en la materia

Estas descripciones, citas y comentarios permiten indagar sobre varios subtemas: las acepciones y enclaves territoriales del tipo China, China poblana y China criolla. Las pervivencias en la tipología de la mujer de las elites, en este caso la porteña, que se trasladarán a las mujeres en la intimidad a fin de siglo XIX. Las características y estatuto de las imágenes en sus condiciones de producción y circulación a fin de siglo XIX. Los usos políticos y sociales de las imágenes, pero también su condición de artefacto estético/artístico. El pasaje a través del costumbrismo y los tipos sociales del documento a la conformación de imaginarios de identidad y nacionalismo. Los cruces entre las imágenes y la literatura, en los géneros del costumbrismo y la gauchesca. Los desplazamientos enunciativos entre el registro documental en tono “objetivo” y el humor, la comicidad, la sátira social. El rol de la prensa gráfica ilustrada y su diversificación en subgéneros coincidentes con la nueva sociedad moderna que se gesta. Estos aspectos enmarcan además el repertorio iconográfico de lo femenino y su vínculo con el masculino, tal como se verá en otro capítulo parte del repertorio de masculinidad recreado.

Como cierre, finalmente y jugando con las ambigüedades del género y de las imágenes como tales, la primera tapa de Caras y Caretas aparece con una ilustración de una mujer, una payasa, rodeada de máscaras-masculinas que recrean las figuras-caricaturas del poder. La revista-mujer payasa de tapa denota jocosidad, complicidad con sus lectores y una vinculación con el espectáculo moderno dado en el atuendo. Sin duda un cambio sustancial en el gusto destinado no a la elite porteña ilustrada en el Louvre o los rastacueros de Schiaffino, sino en consonancia con el arte plebeyo que se citaba al comienzo de la mano de la industria cultural o la cultura de masas y la nueva conformación de una clase media (alta y baja), con nuevas mezclas inmigratorias, de variadas profesiones, oficios y salarios, despuntando también la cultura de las clases medias bajas y obreras.

En la Argentina, la irrupción exitosa de Caras y Caretas, prototipo de la cultura emergente, mereció el desdén, la alarma y la fascinación ambigua de quienes no deseaban resignar sus pretensiones tutelares. La elite vio en ella un signo victorioso de decadencia cultural, aunque varios de sus miembros admitían haber gozado alguna vez con sus páginas (Roger, 2008, p. 14).



Figura 11. En 1898, se concreta *Caras y Caretas*, el semanario festivo, de actualidades, que viene de la mano de José Álvarez como director, y de Mayol como ilustrador. La revista impone aires de modernidad en el gusto con la utilización de novedades tecnológicas y gráficas.

Referencias

- Álvarez de Araya Cid, G. (2009). Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina. *Aisthesis* (45), 137-153. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000100009>
- Alpers, S. (2016). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Buenos Aires: Ampersand.
- Amigo, R. (2007). Beduinos en la Pampa. *Historia y sociedad* (13), 25-44. Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/20436>
- Bari, V. y Velóz, P. (2021). *Descubrir el vestuario en las artes espectaculares*. Buenos Aires: Eudeba.
- Berni, A. (abril de 1944). Pancho Fierro. *Correo literario*, 2(10). Recuperado de: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/775143#?c=&m=&s=&cd=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>
- Catlin, S.L. (1992). La naturaleza, la ciencia y lo pintoresco. En: Dawn, Ades (comp.) *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*. Madrid: Turner.

- de Rueda, M. (2018). Del costumbrismo al realismo como vanguardia. En De Rueda, M. y Pérez Balbi, M. (comp.) *Figuraciones de una modernidad descentrada. Derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa (1850-1950)*. La Plata: EDULP. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/69402>
- Fundación Goya en Aragón. *Bien tirada está*. Recuperado de <https://fundaciongoyaenaragon.es/eng/obra/bien-tirada-esta/885# analisis>
- Gutiérrez Viñuales R. (1997). El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana. Artistas viajeros y costumbristas americanos del XIX. En *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, pp. 153-199. Recuperado de <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/029.pdf>
- López de Munain Iturrospe, G. (2010). *Los Caprichos de Goya. Estampas y textos contra el sueño de la razón*. Recuperado de http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2011/04/caprichos_goya.pdf
- Majluf N. (2008). Pancho Fierro, entre el mito y la historia. En Marcus Burke y Natalia Majluf, *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid: El Viso/ The Hispanic Society of América, pp. 17-50.
- Mey-Yen Moriuchi (2013). De 'Les types populaires' a 'Los tipos populares': el costumbrismo mexicano del siglo XIX. *19th-Century Art Worldwide*, 12(1). (Traducción de Inés Fernández Harari para la cátedra de Historia del Arte 7 2020).
- Mitchell, W.J.T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Pérez Salas C. M. (1998). Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos. *Historia Mexicana*, 48(2), 167-207. Recuperado de <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2452/1972>
- Príamo, L. y De Ferrari, S. (2017). *Francisco Ayerza. Retratos criollos*. Buenos Aires: Fundación Las Lilas.
- Roger, G. (2008). *Caras y Caretas: cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: EDULP.
- Romano, E. (1980). Prólogo. En *Los costumbristas del 900*. Buenos Aires: CEAL.
- Sarmiento, D. F. (1845). *Facundo, o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Recuperado de <https://archive.org/details/civilizacionybarbarie/page/n11/mode/2up?view=theater>
- Todorov, T. (2008). *El espíritu de la Ilustración*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Tell, V. (2013) Gentleman, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. *Caiana* (3). Recuperado de URL:http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=110&vol=3
- Vázquez Mantecón, M. (2000). La china mexicana, mejor conocida como china poblana. *Anales Instituto Investigaciones Estéticas*, 22(77), 123-150. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762000000200004
- Vega, J. (2020). *Goya, Los Caprichos y Mi gorro de dormir*. Libros de la corte.es (19), 109-145.

CAPÍTULO 2

Vanidades modernas: modulaciones del dandismo argentino

Inés Fernández Harari

Un dandi en las calles de La Plata

En su autobiografía *Un pintor ante el espejo*, Emilio Pettoruti dedicó algunas líneas a evocar la personalidad de los maestros que conoció durante su breve paso por la Academia de Bellas Artes de La Plata. La semblanza de uno de ellos resulta llamativa, no tanto por las cualidades que le atribuye como pedagogo, sino por la pintoresca descripción de su apariencia y comportamiento. Este profesor, según el relato de Pettoruti,

Era un hablador impenitente que creía en su genio y adecuaba su comportamiento y su vestimenta a la idea que de él se hacía, de donde la autosuficiencia en la forma de dirigirse a los demás, su bastón ensayando ruidos, su corbata voladora, su larga melena y sus anteojos retintos, figura bien conocida en la ciudad tranquila y asoleada (Pettoruti, 1968, p. 13).

La cita refiere al joven Atilio Boveri (1885-1949), artista proveniente de una modesta familia italiana asentada en la capital bonaerense desde finales del siglo XIX. Luego de su paso por el taller de Francesco Paolo Parisi, Boveri continuaría su formación en la Academia de Bellas Artes de esa ciudad, cuya codirección asumió junto con Enrique Blancá en 1907 al fallecer Antonio del Nido.

Las memorias de Pettoruti no son el único testimonio de las simpáticas extravagancias de este artista. Poco antes de que le fuera concedida la beca provincial que le permitiría proseguir sus estudios en Europa, la revista *Ars* publicó una nota celebrando y difundiendo sus progresos. Pero luego de una somera reseña biográfica, el autor del texto vuelve sobre sus pasos aseverando que, a decir verdad, no hay necesidad de presentar a Boveri, ya que todos lo conocen, “quienes, por su obra, quienes fisonómicamente, pues es infaltable en la avenida a la hora de la promenade vespertina de nuestro mundo elegante, sitio donde a pocos habrá dejado de llamar la atención su exterior un tanto bohemio y original” (Artistas platenses, 1910).

Estas observaciones anecdóticas, que señalan cierta autoconciencia del artista en la producción de su propia imagen, pueden servirnos como antesala para ensayar un comentario

acerca de *Los elegantes*, caricatura realizada por Boveri en 1910 para el número 8 de *Ars*². La ilustración exhibe a página completa una figura masculina pomposamente vestida con sombrero de ala anchísima, levita, zapatos con grandes moños, bastón y anteojos oscuros. La mitad inferior de esta silueta, estilizada como un figurín, se recorta sobre un círculo que contiene, a su vez, la cola desplegada de un pavo real. Las plumas y el cuerpo del animal, tratados con tonos medios, contrastan con la síntesis de negros y blancos con que es resuelta la figura. Otras formas circulares de diversos tamaños se repiten rítmicamente a izquierda y derecha, evocando la transparencia y el movimiento aleatorio de las pompas de jabón. Tanto el pavo real como las burbujas son motivos iconográficos característicos de un subgénero pictórico que alcanzó su auge en Europa durante el siglo XVII: la *vanitas*. Retomando la advertencia bíblica “*vanitas vanitatum, omnia vanitas*” (“vanidad de vanidades, todo es vanidad”, *Eclesiastés* 1: 2), el arte occidental produjo desde el siglo XVI un sinnúmero de obras destinadas a evocar la futilidad de la riqueza, el poder o la belleza ante la inexorabilidad de la muerte.³ Los libros de emblemas codificaron tempranamente este repertorio de símbolos con el objetivo de conferir en términos visuales la idea de transitoriedad inherente a lo humano. Calaveras, relojes de arena, flores o velas se incluyeron en bodegones y retratos como contrapunto y *memento mori* ante los signos de la opulencia. El motivo de las burbujas flotando a la deriva proviene, precisamente, de grabados del período como *Quis Evadent/Nemo* (1594) de Hendrick Goltzius y *Et Tutto Abraccio, Et Nulla Stringo* (1565) de Hadrianus Junius (De Girolami Cheney, 1998, p. 884). En ambos casos, la fragilidad material y la existencia finita de la burbuja son asimiladas a la condición perecedera del hombre.

Por su parte, dado su carácter vistoso y sus connotaciones relativas al lujo y el orgullo, el pavo real también fue un motivo particularmente apreciado en esta tradición iconográfica. Habitualmente se lo representó como atributo de la mujer que se mira al espejo, personificación del pecado capital de la soberbia.

La presencia de estos elementos en la ilustración de Boveri evidencia su familiaridad con la herencia del arte académico, vínculo que torna explícito al rematar la imagen con la palabra “*vanitas*”. Las letras se integran plásticamente en la composición mediante el empleo de una tipografía *art nouveau* de líneas orgánicas, la misma que por esos años escogían distintas industrias locales para promocionar sus productos en la prensa periódica (Gringauz, 2010, p. 9).

Si las descripciones de sus contemporáneos nos permiten asimilar la imagen pública de Boveri con el dandi que protagoniza *Los elegantes*, también es cierto que un comentario irónico acerca de su propio tiempo y costumbres emerge en esta caricatura que actualiza y trae al presente

² *Ars, revista de arte y literatura*, comenzó a editarse en 1909 como parte del proyecto de difusión e institucionalización de las artes en la ciudad de La Plata acometida por el Círculo *Ars*. Dirigida por José María Rey, dentro de sus objetivos destacaron la divulgación de actividades culturales y la publicación de reseñas, evidenciando una escritura sistemática sobre las artes que apelaba a una amplia variedad de géneros (De Rueda, 2019, p. 98). Tratándose de una revista especializada en asuntos artísticos, no resulta sorprendente constatar la presencia de gran cantidad de fotograbados destinados a reproducir retratos de los artistas y sus obras. El componente visual de la publicación se completaba con ilustraciones de colaboradores habituales como Reinaldo Olivieri, Francisco Vecchioli, Emilio Coutaret y el propio Atilio Boveri.

³ Cabe mencionar que sus antecedentes se encuentran en las danzas macabras medievales.

aquellos símbolos barrocos. En ese desplazamiento a la contemporaneidad a través de la cultura visual, la imagen se vuelve permeable a todo tipo de discursos y lenguajes, dando lugar a una torsión y “contaminación” de los géneros de las Bellas Artes. Al decir de Sandra Szir,

Las ilustraciones de una publicación periódica ilustrada desarrollan una manera de visualidad relacionada con los distintos modos en vigencia – académicos o populares– y con las tradiciones, en términos de temas, estilos y pautas de producción. El mundo de la ilustración se constituye particularmente como una zona de hibridez entre el mundo del arte y el de la cultura masiva (Szir, 2009a, p. 126).

Cabe preguntarse entonces qué constelaciones se traman en el encuentro de la vanitas con la retórica de la moda y de la publicidad y qué implicancias tiene ello para una historia de las representaciones de la modernidad urbana en el pasaje del siglo XIX al XX.



Ilustración de Atilio Boveri para Revista Ars, número 8, 1910.

La vanitas como reverso de la fantasmagoría

La moda prescribe el ritual según el cual deberá adorarse el fetiche de la mercancía

Walter Benjamín, PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XIX

Una vez despojado de sus connotaciones bíblicas y moralizantes, el género vanitas ofrece, sin embargo, evidentes afinidades con los tropos y problemas de la modernidad en tanto experiencia de disolución y cambio permanente. De manera sintomática, para diversos pensadores europeos del siglo XIX la moda fue el epítome de esa temporalidad vertiginosa que se abría paso en conjunción con el ascenso del capitalismo industrial. En 1824, Giacomo Leopardi imaginó un diálogo entre la moda y la muerte donde se ponía de manifiesto el carácter volátil y destructivo de ambas:

Moda: soy la moda, tu hermana

Muerte: ¿Mi hermana?

Moda: Sí. ¿No recuerdas que ambas nacimos de la Caducidad?

Muerte: ¿Por qué habría de acordarme yo, que soy enemiga capital de la memoria?

Moda: Pero yo me acuerdo bien de ello; y sé que una y otra procuramos, a la par, deshacer y volver a cambiar continuamente las cosas de aquí abajo, aunque tú vayas, a este fin, por un camino y yo por otro.

Una mirada más complaciente sobre la moda se esboza en *El pintor de la vida moderna* de Charles Baudelaire (1863), escrito en el que, de acuerdo a la lectura de Marshall Berman, el poeta sucumbe a una visión pastoral de la modernidad merced al encandilamiento producido por el *bric-à-brac* y la pompa del mundo elegante parisino (Berman, 2011, p. 132). Baudelaire exhorta a los artistas a captar las costumbres de su tiempo, el heroísmo de los hombres de corbata y botas de charol, porque lo bello, sostiene, está hecho tanto de un elemento eterno e invariable como de otro relativo y contingente. El desafío para el pintor de la vida moderna será entonces “separar de la moda lo que puede tener de poético en lo histórico, extraer lo eterno de lo transitorio” (Baudelaire, [1863] 1996, p. 361).

Esta mirada optimista se complejiza en trabajos posteriores de Baudelaire, especialmente en *El spleen de París*, donde la modernidad pasa a ser concebida como fractura, como experiencia de un contraste insalvable entre el brillo de los bulevares de Haussmann y las ruinas de los barrios desplazados. La ciudad deviene así imagen onírica o fantasmagórica, imperio de lo que Marx calificó como fetichismo de la mercancía. Desde esta perspectiva, la mercancía tiene el poder de estimular el deseo y las fantasías de los consumidores a cuenta de enmascarar sus condiciones de producción. Ese estímulo proviene del aspecto de los bienes de consumo y, sobre todo, de su visualidad (Cohen & Higonnet, 2004, p. 16).

Hacia 1910, año en que Atilio Boveri publica la ilustración aquí referida, Argentina atravesaba la culminación de un período de modernización cuyos pilares habían sido dispuestos por la

Generación del Ochenta. Desde finales del siglo XIX, la economía nacional crecía de manera ininterrumpida en virtud de una exitosa inserción del país en la división internacional del trabajo como exportador de materias primas. Paralelamente, una reconfiguración urbana y demográfica tenía lugar al calor de la inmigración masiva, complejizando una estructura social móvil pero desigual. Las capas medias emergían y se fortalecían, pero también se acentuaba la concentración de capitales en manos de una pequeña y poderosa burguesía terrateniente. Los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo funcionaron como una demostración pública del camino recorrido por la joven nación en la vía del progreso económico y cultural, aplacando aquellas voces que resultaran disonantes.

En este contexto, como señala Leandro Losada, “los alicientes para disfrutar las mieles de la época, y para dar rienda suelta a un consumo ostentoso que la propia economía capitalista alentaba, al volcar constantemente novedades al mercado, fueron muy importantes” (Losada, 2010, p. 16). La compleja dinámica de clases que así se perfilaba hacía necesario elaborar estrategias de distinción, consolidando un mercado interno receptivo a los encantos de las modas europeas a través de la naciente publicidad. En este sentido, es necesario destacar que

Los primeros años del siglo XX asistieron al auge de las grandes campañas y, en las décadas del veinte y del treinta, al florecimiento de las agencias. Esta transformación era parte de una mutación mayor que se estaba operando, por entonces, en la Argentina: el surgimiento de una sociedad de consumo. La nueva publicidad iba a ofrecerse como uno de los baluartes de la modernidad, que combinaba el atractivo de lo bello con la fuerza transformadora de lo nuevo (Rocchi, 1999, p. 317).

Las revistas ilustradas fueron uno de los vehículos privilegiados para la circulación de estas imágenes del deseo, construyendo un universo de consumos en el que también se fraguaban nuevas identidades sociales. La caricatura de Boveri no pertenece al mundo del magazine, pero dialoga con él, se apropia creativamente de la retórica publicitaria que allí comenzaba a desplegarse para subvertirla de manera humorística desde las páginas de una revista de arte. Si antiguamente la vanitas había oficiado de *memento mori*, advertencia moral acerca de la primacía del espíritu sobre la caducidad del cuerpo, la modernidad ofrece posibles derivas seculares de esta configuración iconográfica. Al adosarse a los productos de la sociedad de masas, su mensaje es pasible de operar como reverso del mundo de las apariencias instalado por la mercancía.

Elegantes y atorrantes: el dandi como tipo social y sus variantes

Además de ofrecer una interpretación moderna del género vanitas, *Los elegantes* configura una mirada sobre el dandi como tipo social, inscribiéndose así en la vía abierta por el costum-

brismo en el siglo XIX. Esta corriente artística y literaria tuvo por objetivo comentar, documentar o criticar las costumbres y modos de vida de los diversos grupos que componen un territorio nacional. Los tipos sociales se insertaron en este marco como un subgénero cuyo énfasis reca- yó en la descripción de las actividades, el comportamiento y la apariencia de un personaje pre- tendidamente representativo de un colectivo. Esta clase de imágenes hunde sus raíces en los libros de trajes y pregones publicados en Europa entre los siglos XVI y XIX, de los cuales deri- van las colecciones de tipos con autonomía gráfica y literaria. En ellas, texto e imagen se com- plementan a fin de construir de manera ordenada una galería de individuos que destacan por su oficio, su forma de hablar, de vestirse o de conducirse en sociedad. El primer volumen de estas características fue el inglés *Heads of the People* (1840-1841), el cual encontraría eco prontamente a ambas márgenes del Atlántico⁴.

En el pasaje al siglo XX, a medida que la cultura gráfica devino cultura de lo visible y las nuevas técnicas de reproducción de las imágenes permitieron que éstas se diseminaran satis- faciendo la curiosidad y el deseo de ver de un público lector en expansión (Szir, 2009b, p. 53), la prensa periódica continuó por otras vías la tradición de los tipos. Sin la sistematicidad y el afán “taxonómico” de las colecciones, conservó no obstante una función similar en lo relativo a la construcción de identidades e imaginarios sociales. En el caso de *Los elegantes*, observa- mos que a partir de una caricatura suelta se abona la caracterización de un personaje desde su vestimenta y actitudes, pero el artista procede aquí de manera sintética y un tanto satírica, prescindiendo de las notas más eminentemente descriptivas del costumbrismo.

Llegados a este punto, nos gustaría detenernos en un abordaje detallado del tipo específico que esta ilustración pone en escena, al cual nos hemos referido de forma genérica como “dandi”. Con este término designamos un arquetipo de hombre que posee gran elegancia y refinamiento en sus modales y en su forma de vestir. Se considera que esta tendencia fue iniciada por el le- gendario George “Beau” Brummell, amigo del príncipe de Gales que llegó a ejercer una poderosa influencia sobre el gusto y la moda en la Inglaterra de la Regencia. Brummell abrazó un estilo sencillo y pulcro en oposición a los atuendos recargados que imperaban en la corte, afirmando un marcado sentido de la individualidad a través de la indumentaria. En Francia, por su parte, la figura del dandi fue inmortalizada durante la segunda mitad del siglo XIX por la pluma de Baude- laire. En su ya citado *Pintor de la vida moderna*, afirmaba que el dandi es aquel que “no tiene otra profesión que la de cultivar la idea de lo bello en su persona (...). Posee así, a su antojo y en gran medida, el tiempo y el dinero, sin los cuales la fantasía, reducida al estado de sueño pasajero, apenas puede traducirse en acción” (Baudelaire, [1863] 1996, p. 377). En el caso de Baudelaire, la dilapidación y la extravagancia se esgrimen como armas para “escandalizar al burgués”.

El dandismo fue adoptado por las clases altas argentinas a fines del siglo XIX, materializando una masculinidad urbana y cosmopolita que se erigía como alternativa frente a otros modelos disponibles en la historia nacional. Como explica Belén López Rizzo siguiendo a Jitrik, “Los dan-

⁴ Para un análisis detallado de la historia de las colecciones de tipos, véase Pérez Salas, M. E. (1993) Genealogía de los mexicanos pintados por sí mismos. *Historia Mexicana XLVIII*.

dis en nuestro país se configuran a partir de la caída de Juan Manuel de Rosas. El dandismo argentino capitaliza la herencia europea y supera el choque entre la época criolla, rosista-mitrista y la modernidad positivista” (citado en López Rizzo, 2020, p. 22). En concordancia con el planteo de Susan Hallstead, resulta pertinente denominar a los hombres del período 1880-1914 como *gentlemen*, ya que su referente es, ante todo, el dandismo inglés (López Rizzo, 2020, p. 22).

Sin embargo, pronto surgieron variaciones y modulaciones dentro del dandismo local, y ello porque la composición social de un país en transformación y con movilidad social ascendente trajo aparejado un conflicto de clases en el espacio público, allí donde la moda juega un papel crucial en el moldeo de las diferencias. Los *gentlemen* comenzaron a expresar la imposibilidad de convivir con los extranjeros y el temor ante un ascenso social de éstos, percibiendo que la sociedad de masas atentaba contra la cultura de élite (López Rizzo, 2020, p. 23). Se abría así un abismo entre el gentleman auténtico y la “turba”, en cuyas filas emergían, además, advenedizos que buscaban imitar los signos de la distinción en virtud de una expansión de los artículos disponibles en el mercado:

La sociedad de consumo se tradujo en un aumento en el número de consumidores y en una creciente imitación a partir de una moda masiva que produjo una sensación de democratización en el mercado, que parecía mostrarse en la confusión visual de sus participantes. La creciente masificación del espacio, en verdad, ofrecía un rompimiento de las distancias que algunos podían considerar excesivo; la sociedad de consumo había llevado a la producción y comercialización en gran escala de una clase de ropa que emulaba los modelos más finos, generando un efecto de invisibilidad que impactaba a quienes llegaban a Buenos Aires por primera vez (Rocchi, 1999, p. 318).

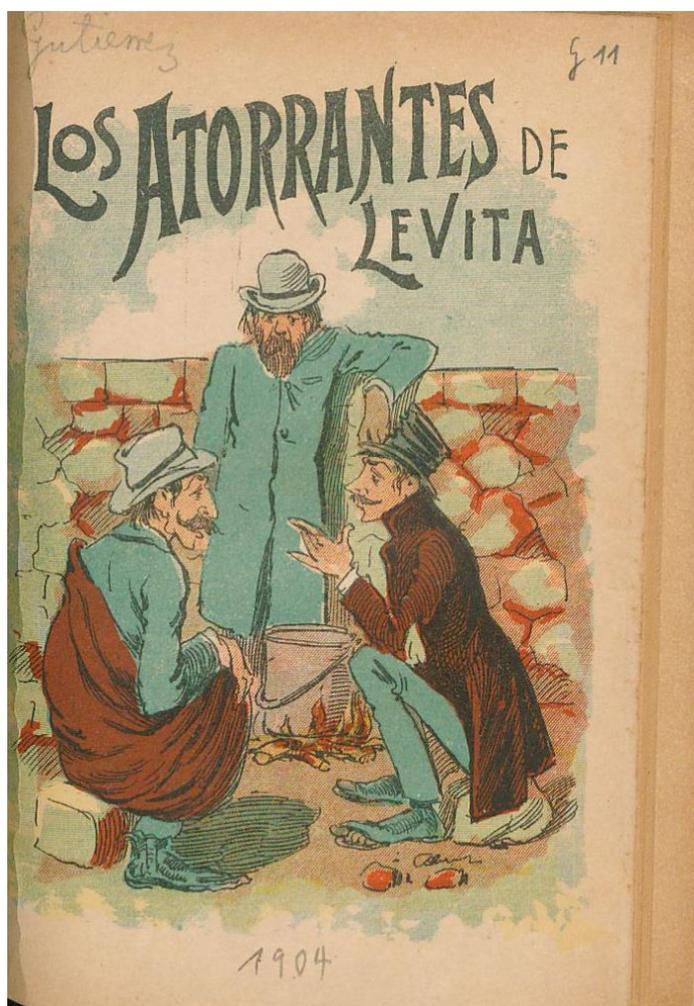
Diversas manifestaciones culturales de fin de siglo, notablemente los cancioneros populares, tipifican (y condenan) estos dandis “otros”, aquellos que, a pesar de no tener dinero, simulan una vida holgada valiéndose del engaño y de la estafa. Profundizaremos este punto tomando como eje el análisis de *Los atorrantes de levita y los jailaifes del día*, libro de versos de Martín Gutiérrez.

Aunque la primera edición de esta obra data de finales del siglo XIX, contó con sucesivas reediciones durante la primera década del siglo XX. El texto está escrito en forma de payada, entablando así un nexo con la tradición gauchesca (de hecho, su publicación se da a través de la editorial Biblioteca Gauchesca). Sin embargo, sus protagonistas y los espacios que éstos transitan no son rurales sino urbanos. En este sentido, se trata de una obra de transición del mundo antiguo al nuevo, un discurrir en las orillas.

Las distintas ilustraciones de tapa adoptadas por cada edición presentan elementos comunes: por regla general se observa un grupo de hombres con levita y galera visiblemente raídas, quienes se reúnen en un espacio abierto –callejón o baldío– a conversar alrededor del fuego sobre el que se cuece alguna comida.

Los versos relatan en términos moralizantes el modo de vida de estos hombres superficiales y sin escrúpulos, “atorrantes de levita” cuya única preocupación es vestir bien y frecuentar los espacios de sociabilidad de la ciudad en busca de alguna joven inocente a la que engatusar:

En los bailes y teatros,
en las esquinas y plazas
siempre quieren meter baza
con una joven formal;
y si acaso la conquistan,
diez años me la entretienen
y luego a decirle vienen
que no cuentan con metal.



Portada de *Los atorrantes de levita y los jallaifes del día*. Biblioteca Gauchesca, 1904. Archivo del Instituto Iberoamericano de Berlín

Dado que sus medios económicos son escasos, se valen de toda clase de ardidés para procurarse la elegante ropa que constituye su fachada. El autor reprocha especialmente el modo en que los “jallaifes” (anglicismo derivado de la expresión *high life*) engañan a los humildes y

laboriosos sastres, quienes confiando en una paga futura ofrecen el producto de su trabajo por adelantado sin jamás recibir la remuneración correspondiente:

Siempre están llenos de deudas, al sastre y al zapatero;
al fondista, al sombrerero,
al barbero y otros más;
y les meten cada clavo
de padre y muy señor mío
¡Vaya, señor, que esos tíos
son una calamidad!!

El engaño a los crédulos comerciantes forma parte del conflicto de clases que recorre el texto como tema transversal. Constantemente se refuerza la diferencia entre el hombre vividor, soberbio en virtud de la apariencia que construye para sí, y el obrero honesto que gana el pan con su trabajo:

Los elegantes del día
se burlan del pobre obrero
y lo miran altaneros
si alguno los llega a hablar;
se burlan de sus vestidos
porque no van a la moda
y á la clase obrera toda
la pretenden despreciar.

(...)

Estos son los elegantes:
mucho bombo con platillos,
sin un cobre en los bolsillos,
y sin vergüenza, además.
Niña si quieres casarte
oye un consejo sincero:
cásate con un obrero
amigo de trabajar.

Los tópicos presentados en *Los atorrantes de levita* entroncan, a su manera, con la idea de vanidad y con el modelo de masculinidad conferido por Boveri a través de *Los elegantes*. Ambas producciones ponen en evidencia algunos de los hilos que, como una trama densa y compleja, configuran el fin de siglo argentino y sus sensibilidades. El presente capítulo se propuso ofrecer un primer acercamiento a estos problemas a partir de casos que estimamos significativos. Análisis futuros podrán enriquecer este mosaico con nuevas imágenes, textos y lecturas.

Referencias

- Artistas platenses (1910) *Revista Ars* (5), pp. 130-135
- Baudelaire, C. (1996) *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Benjamín, W. [1935] (2012) París, capital del siglo XIX. En *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Berman, M. (2011) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cohen, M. y Higonnet, A. (2004) Complex culture. En Vanessa Schwartz y Jeannene Przyblyski (eds.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. Nueva York-Londres: Routledge.
- De Girolami Cheney, L. (1998) Vanity/Vanitas. En Helene Roberts (ed.) *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*. Chicago-Londres: Fitzroy Dearborn.
- De Rueda, M. (2019) Emilio Coutaret, José María Rey, el Círculo Ars: la formación del campo artístico en ciudad de La Plata en la primera década del siglo XX. *Revista Instituciones, Ideas y Mercados* (68), pp. 89-103.
- Gringauz, L. (2010) La marca del Centenario. *Hermeneutic* (9).
- Gutiérrez, M. (1904) *Los atorrantes de levita y los jailaifes del día*. Buenos Aires: Biblioteca gauchesca. Recuperado de <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835982440/1/#topDocAnchor>
- Leopardi, G. (1824) *Diálogo de la moda y de la muerte*. Recuperado de <https://www.librosdemario.com/dialogo-de-la-moda-y-de-la-muerte-leer-online-gratis/2-paginas>
- López Rizzo, B. (2020) Masculinidad y moda: el Dandismo en Argentina. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Cuaderno 100, Universidad de Palermo, pp. 17-26.
- Losada, L. (2010) Rumbos de la elite en el Centenario. En AA.VV. *Esplendores del Centenario. Relatos de la elite argentina desde Europa y Estados Unidos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pettoruti, E. (1968) *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Rocchi, F. (1999) Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860,1940. En Fernando Devoto y Marta Madero (coords.), *Historia de la vida privada en Argentina*, vol. 2. Buenos Aires: Taurus.
- Szir, S. (2009a) Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en Carras y Caretas (1898-1908). En Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Szir, S. (2009b) De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional. En Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida (coords.) *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires: Teseo.

CAPÍTULO 3

Viola Acherontia: ficciones científicas / especulaciones mortíferas

Yamil Leonardi

Lo que deseaba aquel extraño jardinero, era crear la flor de la muerte

Leopoldo Lugones, LAS FUERZAS EXTRAÑAS

Un botánico anónimo quiere crear una flor de la muerte: consigue tras infructuosos intentos una violeta única: una violeta que no es violeta, sino negra, “el color natural del luto”; una violeta hedionda, ponzoñosa, bañada con las sustancias de plantas cadavéricas; una violeta que, si se presta atención, si se hace silencio y se escucha muy, pero muy de cerca, puede oír la sollozar: exclamar en susurros de dolor, como la mandrágora cuando se la baña con sangre humana, según la leyenda. La pequeña advertencia del jardinero retumba en la mente del cronista: “el ¡ay! humano es un grito de la naturaleza”.

La pequeña anécdota seudocientífica de Lugones, publicada en 1906, no sólo introduce a quien lee en la Historia Natural del siglo XIX y sus concepciones respecto de la naturaleza como objeto descubierto, sino que habla también del entrecruzamiento de la narración y la descripción y su importancia en la construcción de ficciones científicas que vinculan a la tríada ver-conocer-dominar. Aquellas ficciones científicas, que se traspasaron prontamente desde lo natural a lo social, implican el posicionamiento de lo visual como un aspecto central a la hora de generar testimonios transmisores de conocimientos: “una visualidad puesta en función de medir, ubicar y limitar” (Penhos, 2005, p.164).

En relación al dominio, a las formas de control plasmadas en imágenes, resultan interesantes las imágenes de muerte, puesto que el Triunfo de la Muerte pone en tensión la misma idea del dominio, cuando ya no hay vida que controlar (Figura 1).

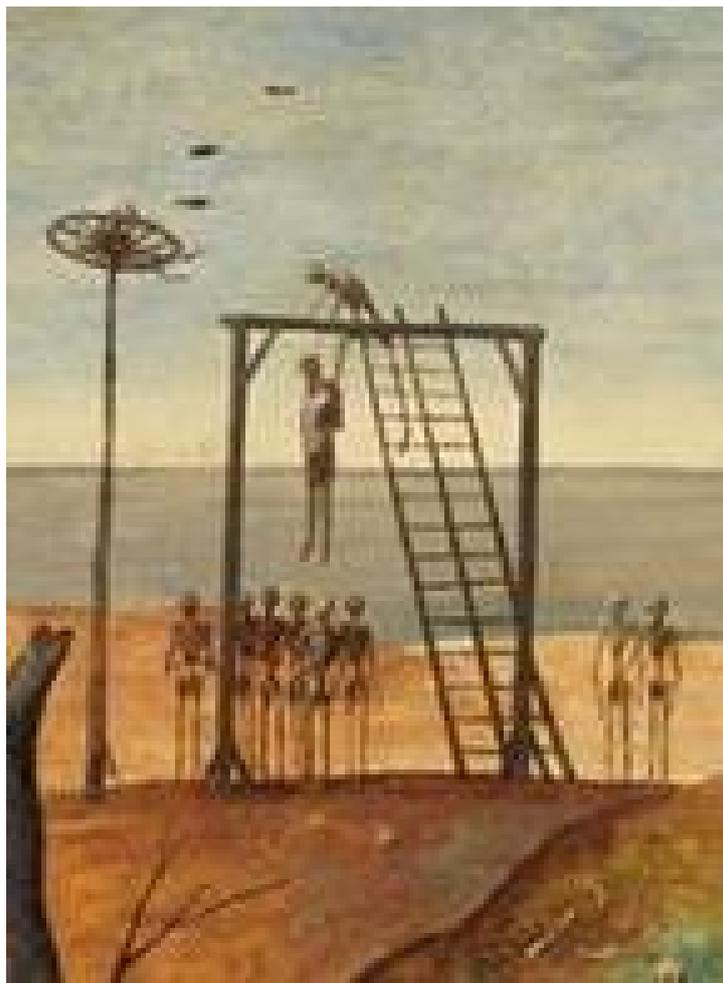


Figura 1. *El Triunfo de la Muerte [detalle]. Pieter Bruegel, el viejo. c.1562, Museo del Prado*

Flor de la muerte. Andrienne Macaire y su esposo, Cesar Hipólito Bacle, eran naturalistas. Lograron reunir una colección de flora y fauna argentina que luego se llevaron a Ginebra. En sus figuras, la concatenación ver-conocer encuentra un singular camino hacia su involucramiento, desde su imprenta litográfica, en la visualización de temáticas muy arraigadas en la sociedad bonaerense. Macaire (1796-1855), educada en Ginebra en el arte de la pintura como pocas mujeres de la época –debido a los tan vigentes aún hoy sesgos construidos históricamente en base a los géneros, las razas y las clases sociales– se desempeñó, como ya desarrolla de manera concisa Georgina Gluzman, más allá de las miniaturas de retratos y la pintura de flores: incluso más, en el papel impuesto de *ayudante*, *asistente* y *aficionada*, Macaire pudo moverse en terrenos pantanosos de un modo único (Figura 2).

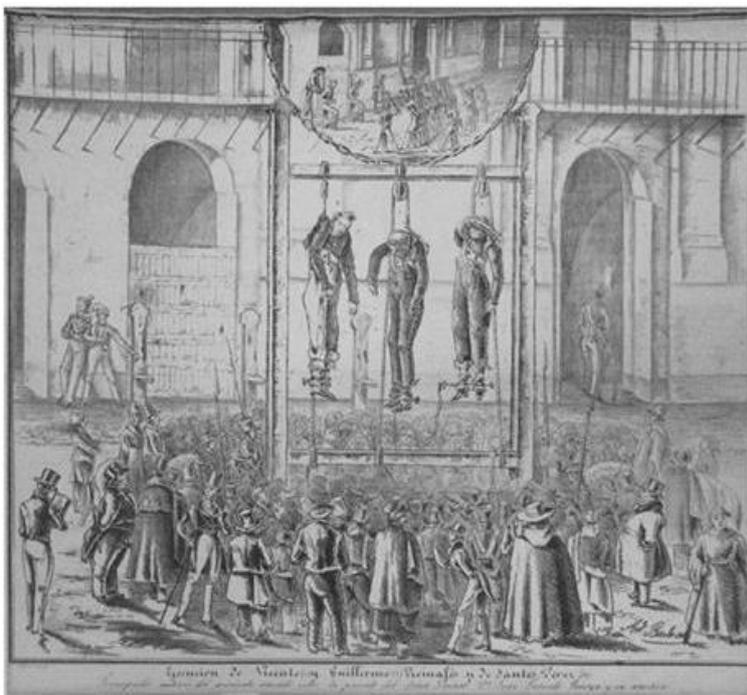
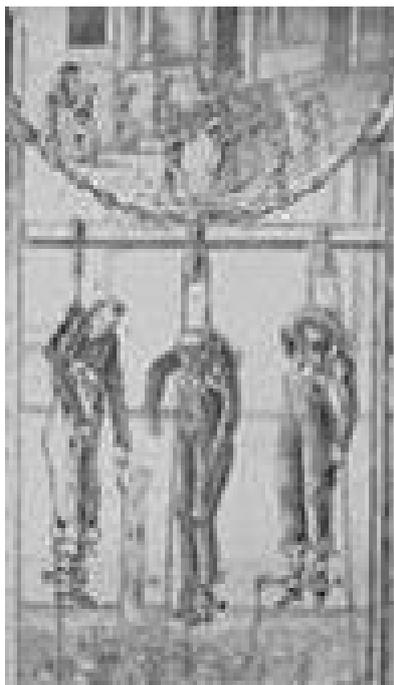


Figura 2. Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez. Andrienne Macaire. 1837. Litografía, 46 x 41 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Fotografía de María Lía Munilla Lacasa. (Gluzman, 2015)

Ejecución: pero la ejecución es la imagen que menos espacio formal y conceptual ocupa en la litografía de Macaire. El mostrar, en cambio, es lo que domina. Gluzman ya describe muy bien la escena. Abajo, entre la multitud, resaltan las galeras y los ponchos y los rostros que miran ligeramente hacia arriba. Arriba, los enormes cadáveres que cuelgan en un arco en el centro de la imagen. No están desproporcionados: están acrecentados. Los Reynafé y Pérez fueron colgados, hallados culpables del asesinato de Juan Facundo Quiroga. El colgamiento público surge con la necesidad de cumplimentar, también, la tríada de la visualización para conocer y el conocimiento como vinculado intrínsecamente con formas de dominación: ver para saber, federalismo o muerte.

Los cuerpos colgando se exhiben a una multitud en el color natural del luto. La litografía es susceptible de ser interpretada como una duplicación de la vista original en diarios y disponible para su compra; es decir, una reafirmación del discurso rosista. Sin embargo, teniendo en cuenta el aprehensión del esposo de la artista bajo acusaciones de traición, es posible comprender a la imagen como a una crítica a un Rosas que podría estar presente en la misma, diluido como fantasma entre la muchedumbre: y el aparato Bacle se sigue desmontando (Gluzman, 2016, p. 489).



Ibidem, detalle. (Gluzman, 2015)

No es anecdótico el tamaño de las figuras, si se tiene en cuenta el conocimiento naturalista de Macaire: no puede evadirse el hecho de que la variación acciona un simbolismo cuyo interés radica, justamente, en su dualidad. ¿Es el exaltamiento de un logro de la Federación y su venganza? ¿O es un testimonio de la tan acusada *barbarie*? Arriba, en la semiesfera, la escena del fusilamiento refuerza la idea de que el colgamiento es simplemente exhibición, vejación del muerto. La imagen se consolida como documento del testimonio periodístico, registro compañero del testigo del hecho. Lo sublime y lo pintoresco de las vistas y los usos y costumbres queda atrás, y lo que se hace presente es una tensión de lo siniestro consigo mismo; lo grotesco de la realidad.

La categoría de *artista que viaja* es compleja: toda persona proveniente de Europa en América llegó allí producto de un viaje. Si bien Bacle y Macaire vivieron un tiempo en Buenos Aires, su estancia fue momentánea y estuvo signada por la partida: él murió a causa de una gangrena provocada por los grilletes que usó en prisión, y ella retornó a su patria.

El *ay humano* es puramente humano. En un terreno lindante al grotesco de Macaire se mueve el pintoresquismo rudo de Carlos Pellegrini y su matadero. En su exotización, el artista pinta a los gauchos carniceros como bárbaros: más salvajes que los indomables bovinos (Figura 3). Pobladores de la tierra inhóspita, criollos y criollas se introducen en la matanza que cubre la tierra de sangre en el claro prejuicio *agorafóbico* y eurocentrista vuelto imagen: el temor al vacío, a la vastedad del desierto que no es tal, se rellena de pequeñas figuras que funcionan como ícono de lo que no se conoce para aplacar la sobrevenida de lo inconmensurable. Ojalá hubiera alguna palabra que defina mejor la deshumanización del gaucho como algo extraño, otro, ajeno, que *pintoresco*. Una especie de pintoresquismo *gore*. Variado pero cruel.



Figura 3. *El Matadero.* Carlos Pellegrini. 1829. Acuarela.

Pintoresco no le hace justicia. Pero eso sería adelantarse: un poco más atrás en el tiempo pueden encontrarse imágenes realmente pintorescas que pueden tomarse como antecedentes de la exotización más *brutal* de la acuarela. Suspéndase Pellegrini en el tiempo, por un momento. Mientras él buscaba en su obra, a un año de su llegada al continente, el pasaje del mismo hacia la Modernidad, el artista viajero Emeric Essex Vidal era incluso más ajeno al paisaje poblado que estaba retratando. 1820: el inglés publica un libro con veinticuatro vistas pintorescas y descripciones de los paisajes y costumbres de los pobladores de *la colonia española en América*. Aquí lo pintoresco se presenta en su acepción más inofensiva en apariencia, como imágenes que entretienen a la vista por su peculiaridad y su variedad (Diener, 2007, p. 290). No hay que obviar, sin embargo, que la construcción del otro como pintoresco es también el refuerzo de la diferencia y la diferencia es la antesala de la polarización: la distancia geográfica se traduce en distancia humana; nosotros y ellos, civilización y barbarie.

Una de las láminas de Vidal puede resaltarse. Esta es, por supuesto, *South Matadero (Public Butchery)*. Ocupada en sus dos terceras partes por un prácticamente celeste impoluto, esta sí merece el calificativo de pintoresca. Los gauchos lanzan a caballo una vaca, la imagen los capta en el momento decisivo. Dos visten de blanco, y son observados por una mujer descalza en el primer plano. Descripción somera de trajes y costumbres. La escena de muerte apenas se ve en el último plano, como algo lejano en las aguas que tienen el mismo color que el cielo.

Una porción de América a los ojos de un europeo: como siempre fue. El eurocentrismo de Vidal se torna más específico en los escritos que acompañan sus imágenes; no sólo por las des-

cripciones de las escenas en un tono despectivo, sino por su transposición de lo europeo a América. Su descripción del modo en que los carniceros matan al ganado, en suelos *en verano cubiertos de polvo, y en invierno de barro* (Vidal, 1820, p. 35), o sobre cómo las aves carroñeras se encuentran siempre a la espera (p. 38), es mucho más cruda que la imagen (Figura 4). Pero no hay mejor ejemplo que su intento de explicar el significado de la palabra *gaucho*: “un término, sin duda, derivado de la misma raíz que nuestras palabras inglesas *gawk* y *gawkey*, utilizadas para expresar los extraños y toscos modales y apariencias de aquellos rústicos” (p. 89).⁵



Figura 4. *South Matadero (Public Butchery)*. Émerix Essex Vidal. 1820.

No se espera de Vidal que sea consciente de las posibilidades etimológicas del término, pero su afirmación *sin dudas* claramente carga con una herencia europea de superioridad ficcionalizada. Como afirma Marta Penhos (2005), los viajes del siglo XIX no sólo permitieron el

⁵ ...a term, no doubt, derived from the same root as our old English words *gawk* and *gawkey*, adopted to express the awkward, uncouth manners and appearance of those rustics (Vidal, 1820, p. 89). Traducción del autor del artículo.

acercamiento a conocimientos nuevos y lejanos, sino que también conllevan un inventariado de lo encontrado e interpretaciones de esos mundos (p. 17).

Lo que generaron los viajes de artistas al territorio latinoamericano fueron confrontaciones. Por un lado, como menciona Catlin, se consolidó una tradición artística realista y socialmente involucrada (p. 53), y “los documentalistas del panorama social fueron los que abrieron mayor número de posibles motivos hacia las aspiraciones natales” (p. 60). Por otro lado, si bien se habla de un abandono del idealismo clásico por un registro empírico del entorno, el contraste entre un viejo mundo ideal y un nuevo continente salvaje y por domar y dominar existió.

En el paisaje y el costumbrismo es en donde puede verse una potente confrontación de miradas: en los mataderos de Pellegrini y Vidal, por ejemplo, aunque ambos sean europeos, se notan sesgos diferentes. Mientras Pellegrini, quien se educó en artes impresas con Bacle (Fukelman y Reitano, 2004), aprehendió los espacios que representaba de un modo más involucrado –después de todo viviría en Argentina–, Vidal fue un viajero hecho y derecho, expedicionario que vio lo otro y lo registró a la europea. Viaje y extrañamiento quedaron así entrelazados en imágenes que fijaron la experiencia de los viajeros siguiendo los paradigmas de las ciencias naturales y exactas, moviéndose entre lo vasto que encontraron y lo recóndito que esperaban encontrar (Penhos, 2008; 2012).

Patricia Corsani señala el valor documental de las imágenes realizadas por Pellegrini, influenciadas por su formación como ingeniero, sobre todo de sus matemáticas vistas de paisajes. No debe olvidarse, tampoco, a la hora de recorrer los testimonios visuales, que representan un punto de vista, y que es necesario comparar las contraposiciones que el saboyano realizara entre la ciudad proto-moderna y las costumbres rurales, en lo que pronto se convertirían en tropos de civilización y barbarie. “El espectáculo que ofrecía entonces era animado y pintoresco, aunque reunía todo lo horriblemente feo, inundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata”, decía Echeverría unos años luego de las imágenes.

Tampoco hay que obviar aquellas imágenes más pintorescas que jugaron un rol central en la formación de un otro que, de algún modo, tuvo un impacto en la formación de una identidad nacional polarizada. Como la flor de la muerte en el relato de Lugones, las vistas costumbristas parecen el desarrollo de una visión empírica de la realidad, la continuidad lógica de las ciencias naturales; pero son, también, el producto de la sumisión de lo otro al paradigma occidental.

La obra de Macaire, por último, pone en tensión la idea de una actuación reducida de la mujer durante el rosismo, en su inserción en una discusión política que camina la línea entre la vida y la muerte, no solo la de los ejecutados, sino también la de su propio esposo, luego de que el aspirante a litógrafo del estado (Szir, 2010) fuera apresado por traición. Una versión coloreada de su estampa da una impresión más certera de su posicionamiento: los bonetes rojo punzó, que evocan el gorro frigio del escudo patrio, resaltan entre los tonos celestes de algunas vestimentas.



Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez. Andrienne Macaire. 1837. Litografía coloreada (Gluzman, Munilla Lacasa & Szir, 2013).

Faltan palabras en torno a las construcciones de otredad sobre los pueblos nativos americanos, o profundizar las construcciones de otredad respecto del género. Lo que la pequeña selección de imágenes que incluye a Macaire, Pellegrini y Vidal hace es hablar de problemáticas intestinas; conflictos internos o miradas externas impuestas tierra adentro, comentarios sobre lo que ven europeos en tierras americanas, sobre los criollos y los mestizos. Junto a la *identidad nacional*, faltan también comentarios sobre las construcciones de otredad respecto de otras naciones. Construcciones que acabaron, por ejemplo, con la *Guerra Grande*, e imágenes repletas, también, de muerte, como las batallas de Cándido López, o alguna obra de Juan Manuel Blanes; aquella con un título distópico, de aquellos que hacen pensar en el fin de la historia, en ficciones especulativas sobre el fin del mundo.



El Último Paraguayo. Juan Manuel Blanes. 1879, óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm, Palacio Estévez.

La muerte le pasa por al lado a Vidal. Mientras tanto, las violas acherontias crecen silvestres en el suelo del matadero de Pellegrini. Dos imágenes de mataderos, una tercera a la que podría ponérsele el mismo nombre. Violencia. El triunfo de la muerte. Crónicas. Interpretaciones. Costumbres... ¿argentinas?

Referencias

Blanes, J. M. (1879). *El último paraguayo* [pintura]. Recuperado de:

<http://acervo.mnav.gub.uy/obras.php?q=ni:1076>

Bruegel, P. (c.1562). *El Triunfo de la Muerte* [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-triumph-of-death/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>

Catlin, S. L. (1992). El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la Independencia; La naturaleza, la ciencia y lo pintoresco. En Dawn Ades (comp.) *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*. Madrid: Turner.

Corsani, P. V. (2012). La ciudad de Buenos Aires en las acuarelas de Carlos Enrique Pellegrini. *Anales del Museo de América XX*. Pp. 272-290.

- Diener, P. (2007). Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas. En *Historia*, II (40).
- Echeverría, E. [1838-1840] (1871). *El Matadero*.
- Fükelman, M.C y Reitano; M. (2004). Bacle: géneros y técnica en la constitución de una nueva cultura visual. II Jornadas de Historia del Arte Argentino, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Gluzman, G. (2015). Andrienne Pauline Macaire (1796-1855): una artista en los márgenes. *Arte, Individuo y Sociedad* 28 (3).
- Lugones, L. (1906). *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano Editores.
- Macaire, A (1837). *Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez* [litografía]. En Gluzman, G. (2015) Andrienne Pauline Macaire (1796-1855): una artista en los márgenes. *Arte, Individuo y Sociedad* 28 (3).
- Macaire, A (1837). *Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez* [litografía]. En Gluzman, G. Munilla Lacasa, L. y Szir, S. Género y cultura visual. Adrienne Macaire-Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838). *Artelogie* (5), p. 7.
- Pellegrini, C. (1829). *El matadero* [acuarela]. En Del Carril, B. (1985) *Monumenta iconográfica*. Buenos Aires: Emecé editores.
- Penhos, M. (2008). Modelos globales frente a espacios locales: tensiones en la obra de dos artistas europeos en la Argentina del siglo XIX. *Studi Latinoamericani* (4).
- Penhos, M. (2012). Viajes, viajeros e imágenes: una relación necesaria. En María Isabel Baldassarre y Silvia Dolinko (ed.) *Travesías de la imagen. Historias del arte en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA IV, Tomo II.
- Penhos, M. (2005). *Ver, Conocer, Dominar. Imágenes De Sudamérica A Fines Del Siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Szir, S. (2010). Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. "El museo americano" (1835-1836). *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* 18 (36).
- E. E. Vidal (1820). *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo Consisting of Twenty-four Views Accompanied with Descriptions of the Scenery and of the Costumes, Manners &c. of the Inhabitants of those cities and their environs*. Londres: R. Ackermann.
- E. E. Vidal (1820). *South Matadero (Public Butchery)* [ilustración]. En *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo Consisting of Twenty-four Views Accompanied with Descriptions of the Scenery and of the Costumes, Manners &c. of the Inhabitants of those cities and their environs*. Londres: R. Ackermann.

CAPÍTULO 4

Dispositivos gráficos y pictóricos en la guerra del Paraguay

Lucie Le Garrec y Nicolas Rojo



Figura 1. *Guardia de Honor de Mitre, la Guerra contra el Paraguay, Bate y Compañía (1866) Colección "Guerra del Paraguay"*

Datada en 1866, la Figura 1 nos presenta un numeroso grupo de hombres bajo la gran copa de un árbol. Junto a ellos se observan algunos carros y carpas, en medio de un paisaje desolador. Sin más preámbulos (y como nos indica su título), se trata pues, de la Guardia de Honor de Mitre durante el conflicto bélico denominado "Guerra de la Triple Alianza". Con la firma de Bate y Compañía, la imagen fue realizada mediante la técnica del daguerrotipo, método fotográfico divulgado en 1839 por el inventor francés Louis Daguerre. Un año después del tratado secreto de la Triple Alianza, la Compañía Bate obtuvo un permiso de las autoridades para que sus fotógrafos pudieran ingresar al campo de batalla. Llevaron la carpa, el trípode y un laboratorio móvil, elementos indispensables para el daguerrotipo debido a las dificultades de tiempo y exposición de los primeros años de la fotografía. No se puede adjudicar a la Figura 1 el carácter de retrato a gran escala, ya que difícilmente podamos distinguir a alguno de los representados pues, como se observa, la intención fotográfica no estaba puesta en individualizar a los sujetos; tampoco podemos hablar de un paisaje, porque el terreno actúa más como un contenedor o indicador espacial, casi sin ningún rastro distintivo (aunque no hay que restar importancia a la imagen conceptual que genera del campo de batalla). Al ser realizada en el marco de un conflicto bélico y servir de carácter testimonial de aquel, podríamos hablar de una fotografía de tipo social o de fotoperiodismo.

La fotografía como método periodístico y social, sus usos y circulación

La llegada de los primeros daguerrotipistas a tierras sudamericanas fue alrededor de la década de 1840. Como indica Miguel Cuarterolo (2000), hacia el año 1865 –en el que estalla la Guerra del Paraguay– la profesión de fotógrafo recién comenzaba a consolidarse en el Río de la Plata. Gracias a los insumos recibidos por la guerra, la ciudad de Montevideo experimenta una efímera prosperidad económica que permite el florecimiento de distintas casas de fotografía, entre ellas, la galería de retratos de la Compañía Bate. Además de ello, el desarrollo de la guerra coincidió con los años de apogeo de la carta de visita.⁶ Más que un interés periodístico o de documentación social, el conflicto armado llevó a una competencia entre los fotógrafos que se disputaban el mercado de retratos de los miles de soldados movilizados para la guerra y que, gracias a la liberación de patentes y la simplificación de los métodos de reproducción, podrían ser vendidas a las familias de los combatientes. Las fotografías de guerra no son registros de batalla debido a las imposibilidades objetivas a las que se enfrentaban los medios fotográficos de la época (sobre todo, el tiempo de exposición), por eso en su mayoría ilustran tropas posando. La única imagen que muestra la crueldad de la guerra es la de la pila de cadáveres. Generalmente se usaban sujetadores de nuca y las fotografías se realizaban entre las 10 y las 14 para aprovechar la luz.

¿Por qué ese interés en el retrato? Con pasado inmediato en la xilografía y la cámara oscura, la fotografía permitía obtener muchas copias idénticas de la misma imagen con costos reducidos, procedimiento tipificado y, sobre todo, con un gran “realismo”.⁷ Este último concepto fue el que en cierta manera dio impulso a la tradición fotográfica, siendo asociada con su posibilidad de “copiar la realidad”. El término realista al que se ligó –y se liga aún– tiene una dimensión histórica más que perceptual: en una sociedad fuertemente marcada por el positivismo, el compromiso con la verdad pasa a ser un imperativo tanto epistemológico como estético, transformando las relaciones jerárquicas de la representación; la contemplación de los fenómenos tiene un poder de autenticación (como comprobante de los hechos) que prima sobre el poder de representar una situación. Es decir, la vinculación directa entre el objetivo del lente y la objetividad representativa estuvo determinada por los gustos y preferencias de la sociedad burguesa del siglo XIX. Por lo tanto, fue a través de los géneros del retrato y el paisaje que la fotografía se hizo un espacio dentro del ámbito artístico, compitiendo con las prestaciones sociales a las que solamente había alcanzado la pintura. El retrato, forma artística del individualismo y el egocentrismo autocomplaciente, entraba en los parámetros del ritual social de la burguesía.

⁶ Fotografía del tamaño de una tarjeta de presentación, la cual, por su versatilidad, permitió la difusión social del retrato fotográfico y los grandes tirajes de copias con imágenes de artistas y personalidades famosas.

⁷ Vale aclarar que los daguerrotipos eran métodos rudimentarios, donde aún no se explotaba la reproductibilidad ni la velocidad del medio fotográfico.

Poco a poco la fotografía puso en tela de juicio muchas de las fuentes que los pintores habían utilizado para aumentar la autenticidad pictórica de acontecimientos y catástrofes sociales. Ya en el año 1860 existían sistemas para proyectar o imprimir fotografías sobre la tela, método que diversos artistas utilizaron como soporte para obtener el “mayor detalle” desconfiando de su propia experiencia visual: a merced de la historia y el espíritu de época, la fotografía generó una gran confianza en la idea de “captar la naturaleza”, lo que llevó a que los pintores hagan uso de ella sin reparar en los códigos del lenguaje fotográfico, entendiéndose más como un medio que como una nueva técnica artística. Por otra parte, esa confianza ciega en la fidelidad de la cámara, conjunto al desarrollo de nuevas técnicas en imprenta e innovaciones tecnológicas, le dieron un uso social ligado al periodismo. Si bien el álbum de la Compañía Bate no tuvo el éxito esperado (tuvo ventas, pero no llegó a tener la misma repercusión que la guerra mexicano-estadounidense), sirvieron como base para nuevos pintores que salían a la escena. Como señala Roberto Amigo (2009), resulta llamativo que artistas de renombre como Ángel Della Valle, Fernández Villanueva o Prilidiano Pueyrredón no tuvieron interés en representar la guerra del Paraguay, incluso cuando ya habían participado como pintores en otros conflictos bélicos, sobre todo respaldando al Estado argentino. Dentro de los nuevos pintores podemos destacar al militar y acuarelista José Ignacio Garmendia, quien recreó gran parte de las escenas que aparecen en las colecciones de la Compañía Bate. Garmendia había sido testigo como capitán del ejército aliado de muchos de los acontecimientos que aparecen en sus cuadros, pero prefirió la verdad que aparecía en la fotografía a sus bocetos y recuerdos. De este modo, con relación al interés de Garmendia, señala Amigo que

La documentación fotográfica en la que basa la mayoría de sus trabajos no es sólo una facilidad técnica y un intento de veracidad de historiador, es también la legitimación de su estilo de cronista testigo, de reportero de La Tribuna (Amigo, 2009, p. 5).

El uso político de la fotografía para reforzar la imagen del gobierno y justificar la Guerra

El primer antecedente fotográfico de un conflicto bélico fue la guerra mexicano-estadounidense entre los años 1846 y 1848. Bate ya tenía experiencia al haber documentado el bombardeo de Paysandú, que provocó la caída de la ciudad uruguaya en 1864. Este fue un antecedente de la guerra de la Triple Alianza, en la que el partido blanco y el colorado (apoyado militarmente por Brasil y Argentina) disputan el territorio en una guerra civil. En aquel entonces, Venancio Flores era el presidente y estaba al mando del partido colorado (luego formaría parte de la Guerra de la Triple Alianza conjunto al Estado argentino y el Imperio de Brasil). De aquel suceso Bate produjo una serie de diez fotografías que mostraban los estragos causados por los bombardeos brasileños en Paysandú y los comercializaba al

precio de 1 real en Montevideo. Las motivaciones de Bate para fotografiar la guerra del Paraguay fueron de carácter comercial. Volvió de los Estados Unidos influenciado por las imágenes logradas por el equipo de Mathew Brady durante la guerra mexicano-estadounidense. No obstante, la colección de vistas obtenidas en el sudoeste paraguayo no tuvo ni el mismo impacto ni la misma difusión que las norteamericanas. No fue una cobertura que tuvo como intención reforzar la imagen del gobierno, e incluso no recibieron ningún aporte y la misma compañía cubrió los gastos de la expedición. Lo único que les permitió el gobierno fueron seis meses de mantener los derechos de reproducción y circulación. Luego de finalizar la Guerra, tuvieron que entregarle al gobierno uruguayo dos álbumes al Archivo Nacional; aun así, pudieron comercializar imágenes en Buenos Aires.

Garmendia hizo uso de las fotografías de Bate con un carácter mucho más ideológico. A diferencia de Javier López (operador de la cámara de la Cía. Bate), el acuarelista estuvo presente en el campo de batalla siendo protagonista del mismo, lo que establece una diferencia interpretativa a la hora de pensar y capturar la guerra. Más allá de las crónicas y vivencias, Garmendia no tuvo escrúpulos para utilizar las fotografías de Bate como garante de credibilidad y veracidad para las escenas. De este modo, como explica Amigo:

No hay preocupación por la originalidad, sino la conciencia de la legitimidad de uso de las imágenes de otros para la elaboración de la iconografía nacional, ya que aquellas no corresponden a una autoría artística, sino que son fuentes documentales y, en algunos casos, obras de subordinados en el “tiempo que le dejaban sus obligaciones militares (Amigo, 2009, p. 5).

La importancia del álbum de Garmendia reside en establecer una imagen del Ejército Nacional, dado que la Guerra del Paraguay se enmarca en una disputa continental y de fronteras. Como director del Colegio Militar, las acuarelas y textos escritos tuvieron relación directa con la enseñanza patriótica. Luego de la derrota aliada en Curupaytí, la guerra se volvió un asunto impopular para la sociedad rioplatense. De hecho, la muerte de miles de jóvenes porteños en las trincheras paraguayas terminó con el triunfalismo inicial y las calles de Buenos Aires se convirtieron en un escenario de manifestaciones y protestas. La prensa, que en un inicio hacía propaganda política constante en pos de la guerra y el apoyo a Brasil, pasó rechazar la participación argentina en la Triple Alianza. Más allá del éxito o no de las fotografías de Bate, es interesante reflexionar sobre los comienzos del fotoperiodismo en territorio sudamericano (más allá de las intenciones comerciales) que sentaron bases para muchos artistas del momento y que hoy son un documento invaluable para pensar el desarrollo de la fotografía en territorio rioplatense.

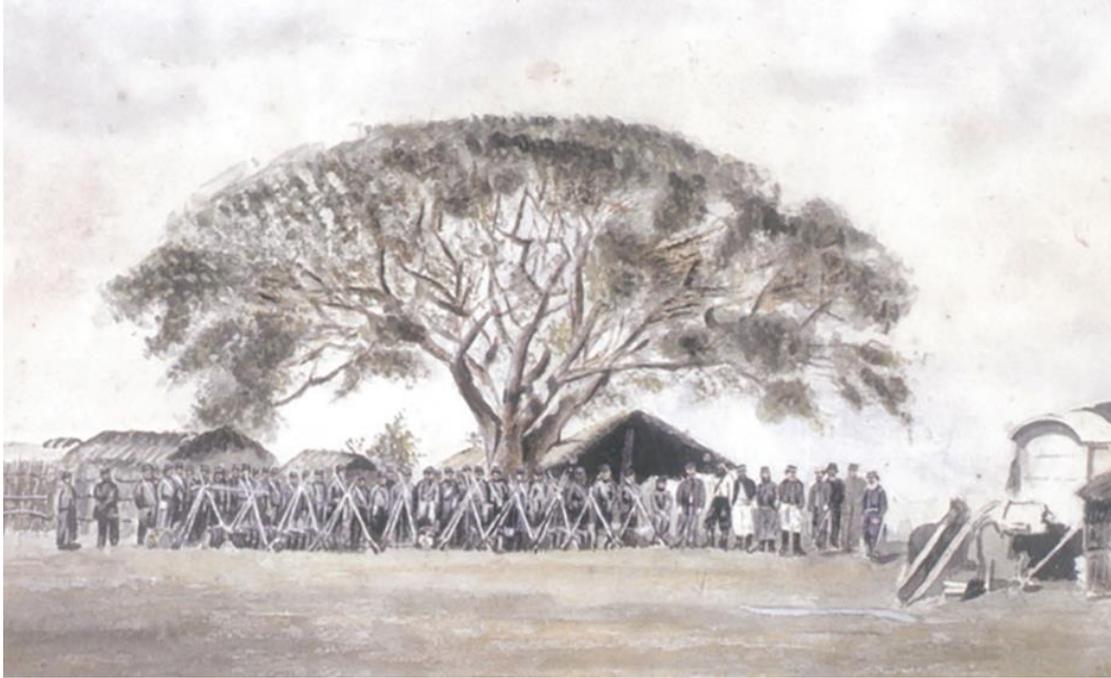


Figura 2. Guardia de honor del general Mitre en Tuyutí, José Ignacio Garmendia.

Referencias

- Amigo, R. (2009). Imágenes en guerra: La guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de <http://journals.openedition.org/nuevomundo/49702>
- Cuarterolo, M. (1995). Una guerra en el lienzo. La fotografía y su influencia en la iconografía de la Guerra del Paraguay. En *Memoria del 4to Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, Argentina (pp. 31-38). Recuperado de <http://www.caia.org.ar/docs/Cuarterolo.pdf>
- Pontificia Universidad Católica Argentina (2005). *José Ignacio Garmendia, Crónica en imágenes de la guerra del Paraguay*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Pabellón de las Bellas Artes, Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de <http://uca.edu.ar/es/pabellon-de-bellas-artes/muestras/muestras-2005/jose-ignacio-garmendia>

CAPÍTULO 5

Análisis de elementos disruptivos presentes en el discurso fotográfico de Antonio Pozzo

Daniela Neila

Ocurre un poco como si tuviese que leer en la Fotografía los mitos del Fotógrafo, fraternizando con ellos, pero sin llegar a creerlos del todo. Estos mitos tienden evidentemente (el mito sirve para esto) a reconciliar la Fotografía y la sociedad (¿es necesario? –Pues bien, sí: la Foto es peligrosa), dotándola de funciones, que son para el Fotógrafo otras tantas coartadas.

Roland Barthes, LA CÁMARA LÚCIDA

Introducción

En este trabajo intentaremos indagar sobre ciertos elementos disruptivos que identificamos en algunas fotografías pertenecientes al álbum *Expedición al Río Negro* del fotógrafo Antonio Pozzo,⁸ en relación con las convenciones vigentes durante el siglo XIX sobre el estatuto de la imagen fotográfica. Hemos seleccionado dos imágenes del álbum: la vista n° 15 *Puán, Coraceros en el Cuartel* y la n° 18 *“Rincón Grande”– Misa de campaña*, por considerarlas ejemplos de los recursos representacionales a evaluar, que también se encuentran presentes en otras imágenes del ejemplar. Al mismo tiempo, ensayaremos algunas aproximaciones a las connotaciones de las imágenes, intentando, a su vez, relacionar las fotografías con sitios de modernidad, a partir de lo que se ve en ellas y de los usos y funciones que se les han asignado.

Antonio Pozzo, de origen italiano, llega a Buenos Aires en 1850 y forja su práctica como fotógrafo a partir de retratar a la élite política de su época y del registro de acontecimientos oficiales. Hacia 1862 inaugura el *Estudio Alsina* y en 1879 se incorpora como fotógrafo oficial, junto con su ayudante Alfredo Bracco, a la campaña militar hacia la zona de Río Negro comandada por Julio Argentino Roca, denominada la *Conquista del Desierto*. Esta iniciativa fue subvencionada por el mismo fotógrafo, quien asumió los costos del trabajo de

⁸ Ver el álbum *Expedición al Río Negro* en: http://museochoelechoel.org/expedicion_rio_negro-antonio_pozzo/?fbclid=IwAR38fDihI0ZTPS3Zi4cKFdK6sdECFwz9B47r6hnyEh-Qb-otGbOd-H8852g.

registro durante la expedición. Utilizó una carreta que cumplía las funciones de transporte, laboratorio y vivienda. Si bien no hemos encontrado información sobre la técnica utilizada por Pozzo para la preparación de los negativos, Juan Gómez (1986) menciona en su relato sobre la historia de la fotografía argentina, que para ese año había arribado al país el procedimiento de la placa seca al gelatinobromuro –un proceso industrializado–; no obstante ello, no pudimos discernir si Pozzo aplicó esta nueva técnica o si utilizó el colodión húmedo, procedimiento artesanal de uso generalizado hasta la aparición de material sensible listo para fotografiar.

Al regresar de la expedición, Pozzo emprende un proceso de edición de las fotografías realizadas durante la campaña y elabora una serie de álbumes, algunos de los cuales se comercializaron en su estudio. En el álbum *Expedición al Río Negro* se muestran 53 fotografías –*vistas del Río Negro*– en las que se pueden apreciar mayormente imágenes de fortines, soldados, indios y paisajes.

Análisis de las imágenes



Figura 1. *Puán, Coraceros en el Cuartel (1879) de Antonio Pozzo.*



Figura 2. “Rincón Grande” – *Misa de Campaña* (1879) de Antonio Pozzo.

Comenzaremos el análisis de las imágenes indicando características que se encuentran presentes en todas las fotos del álbum. Las fotografías presentan un formato rectangular apaisado y sus tonalidades se deben al procedimiento de copiado a la albúmina. Esta técnica de positivado en papel por contacto directo con el negativo genera una imagen en blanco y negro, pero las copias a la albúmina son inestables y viran fácilmente al amarillo, presentando signos de desvanecimiento especialmente en las altas luces. Ambas características – tonalidad amarillenta y pérdida de detalle– se encuentran presentes en las imágenes que conforman nuestro objeto de estudio.

La fotografía número 15 del álbum, denominada *Puán, Coraceros en el Cuartel* (Figura 1) presenta una vista amplia y lejana de los fortines de campaña, que sólo se perciben a partir de sus techos, y delante de los cuales se encuentra un grupo de numerosos soldados formando una fila sobre la mediana horizontal de la composición, donde, a su vez, se emplaza la línea de horizonte. Aquellos soldados que se encuentran hacia el centro de la formación sostienen banderas erguidas. En la mitad superior de la composición se representa el cielo que no evidencia detalle y es la zona más luminosa; y en la mitad inferior se encuentra representado el terreno, también de manera uniforme. La luz natural del sol baña de frente la escena y proyecta sombras de elementos que se encuentran fuera de campo: en primer plano y hacia el cuadrante inferior izquierdo se ve la sombra de la cámara y del operador en marcado contraste con el terreno. Asimismo, se percibe una sombra que comienza en el cuadrante inferior izquierdo y se

extiende de manera diagonal ascendente hacia el extremo derecho, pero en este caso no se puede identificar su referente. Por último, se destaca una línea diagonal en el suelo –que no podemos discernir si corresponde a una nueva sombra o a un accidente de la superficie– que comienza en el borde derecho del cuadrante inferior y continúa casi hacia el centro de la composición en forma ascendente. Este elemento dirige la atención hacia dos soldados que se encuentran unos pasos por delante de la formación previamente descrita.

Por otra parte, la fotografía número 18 del álbum, denominada “*Rincón Grande*” – *Misa de campaña* (Figura 2) es también la vista de un paisaje. El emplazamiento de la cámara se encuentra desde lo alto y el punto de vista es levemente picado. La imagen muestra una porción de cielo, la línea de horizonte emplazada un poco más arriba que la mediana horizontal, luego un curso de agua y hacia los planos más próximos un grupo disperso de personas, algunas a caballo, otras en carretas o a pie sobre el terreno. Lo más llamativo de esta fotografía se encuentra en el cuadrante inferior derecho, una de las zonas más luminosas de la composición, donde se percibe un caballo de perfil, cuya superficie es traslúcida. Esto se debe a que los tiempos de exposición del material sensible eran aún largos y el animal debe haberse movido durante la toma, sin terminar de imprimirse de manera nítida. Hacia la derecha de esta figura observamos otro caballo (que puede ser el mismo que se desplazó) que se encuentra representado de manera nítida a excepción de su cabeza, que se desdibuja, producto también del movimiento.

Los elementos disruptivos en el lenguaje fotográfico de Pozzo: la sombra y el movimiento

A continuación, nos detendremos en los elementos disruptivos que hemos encontrado en las fotografías de Pozzo –la representación de la sombra y del movimiento– e intentaremos esbozar algunas explicaciones en torno a por qué consideramos que estos recursos son problemáticos en relación con las convenciones vigentes durante el siglo XIX referidas a la imagen fotográfica. A su vez, es necesario aclarar que no se puede atribuir la aparición de estos elementos a un error técnico, debido a que estas fotografías forman parte de un álbum y entonces han pasado por un proceso de edición donde podemos constatar que el fotógrafo las ha elegido conscientemente para formar parte del relato.

Philippe Dubois (2008) ofrece en su retrospectiva histórica sobre el realismo en fotografía una descripción sobre el estatuto epistemológico de la imagen fotográfica en los primeros años de su aparición. El autor indica que en este período la fotografía es percibida como espejo de lo real. El efecto de realidad se construye a partir de la semejanza (efecto mimético) entre la foto y su referente, y de la génesis automática de la imagen (intervención de la máquina). Como consecuencia, estas imágenes son percibidas como un análogo objetivo del mundo donde “las nociones de similitud y realidad, de verdad y autenticidad, se recubren y superponen con bastante exactitud” (p. 51). Otro aspecto por contemplar sobre la interpreta-

ción de las fotos en este momento histórico y desde una perspectiva local es mencionado por Valeria González (2011), quien señala que a partir del arribo de la técnica a la Argentina en 1843 y hasta las primeras décadas del siglo XX, la fotografía estuvo dominada por usos no artísticos de la imagen, por lo cual, asignarles valores estéticos a esos modos de producción y circulación, no sería un enfoque correcto.

Abordaremos la representación de la sombra del fotógrafo y su cámara guiados por el trabajo de Verónica Tell (2001) denominado *La Toma del Desierto. Sobre la autorreferencialidad fotográfica*, a partir del cual pudimos reafirmar las intuiciones que nos habían despertado las fotografías de Pozzo y profundizar en sus significaciones. En una primera aproximación, podemos decir que la irrupción en la imagen de su productor y del medio de producción opera como una *contravención del efecto de realidad*, efecto inherente a la recepción de la imagen fotográfica en el siglo XIX. Si la fotografía decimonónica es entendida como un registro fiel, objetivo y generado automáticamente –sin la intervención del hombre–, el emplazamiento de la sombra del fotógrafo y su cámara de manera explícita y pregnante en la composición altera el discurso hegemónico sobre la imagen fotográfica. Sin ir más lejos, este elemento disruptivo devela la imagen como objeto construido y la aleja del mito de transparencia del medio fotográfico.

Además, Verónica Tell interpreta esta aparición como una atribución de autoría, es decir, como “una firma en y desde el medio fotográfico” (2001, p. 4). La autora explica que esta firma fotográfica se relaciona con la necesidad de Pozzo de consolidarse como fotógrafo profesional. Si bien se encontraba afianzado en el campo fotográfico argentino, existía una fuerte demanda acompañada de una creciente competencia, y estos factores pudieron haber confluído en la incorporación de un sustento autoral en la imagen. Tell, a partir de la posibilidad de consultar varias ediciones del álbum, encontró en una de las vistas –*Puán, Coraceros en el Cuartel*– un sello del fotógrafo aplicado durante el copiado desde el negativo, significativamente ubicado sobre la sombra de la cámara.⁹

Finalmente, la autora propone una nueva aproximación a la foto de los coraceros donde percibe un discurso complejo *sobre* el medio fotográfico, un discurso autorreferencial. Por un lado, la incorporación de la sombra de la cámara y del fotógrafo visibiliza los medios que hacen posible la Fotografía. La explicitación de la práctica fotográfica a partir de una sombra remite, a su vez, al carácter indicial de la relación que ambas representaciones –sombra y foto– mantienen con sus referentes. Y, por otra parte, esta fotografía de Pozzo hace referencia a su propia situación de producción –el momento específico de esa toma particular.

Nos detendremos ahora a examinar otro de los elementos disruptivos presente en las fotografías del álbum: la representación del movimiento. Nuevamente en sintonía con las convenciones representacionales propias de la fotografía del siglo XIX, este recurso –posible a partir de la acumulación de la luz del objeto en movimiento–, era entendido como un error debido a que la función asignada a la foto era la de ser registro fiel, descripción exacta de las aparien-

⁹ Ejemplar de la colección del Museo de la Casa Rosada.

cias, en conformidad con las demandas de la ciencia. Esta valoración se asocia, por consiguiente, con el aspecto que adquieren en la imagen fotográfica los referentes que evidencian movimiento durante la toma: éstos adoptan una forma imprecisa, translúcida, donde los contornos se desdibujan, incluso puede haber partes que no se lleguen a imprimir o que lo hagan varias veces. Concretamente, en la fotografía de Pozzo denominada “*Rincón Grande*” – *Misa de campaña* podemos ver la representación de un caballo totalmente translúcido y en otras imágenes del álbum también aparecen, por ejemplo, caballos con dos cabezas. Así pues, el movimiento es percibido como un elemento perturbador en el discurso fotográfico decimonónico, debido a que produce un quiebre en la relación de similitud entre la fotografía y su referente, se desvanece parcialmente el efecto mimético y constituye, entonces, una *contravención del efecto de realidad*.

Es importante destacar que los dos recursos analizados en este breve apartado –la sombra y el movimiento– serán explorados más adelante en la historia de la fotografía, siendo incorporados a las convenciones del lenguaje fotográfico a partir de su maduración como medio, así como de la familiarización de los espectadores con este tipo de imágenes. Es destacable, asimismo, que Pozzo experimentara estos modos de representación intrínsecos a la fotografía –derivados de las posibilidades ofrecidas por el dispositivo técnico–, alejándose levemente de las tradiciones pictóricas que encorsetaban por ese entonces al discurso fotográfico. Retomando las reflexiones de Verónica Tell (2001) en relación con la particular práctica de Pozzo, la autora advierte que la incorporación de la firma autoral y la conformación de un discurso sobre el medio fotográfico –ambos recursos descritos previamente– activan discursos modernizadores, y nos animamos a incorporar en esta lista la representación del movimiento.

Usos y funciones de las fotografías de Pozzo: la peligrosidad de la foto

En un primer momento, las fotografías de Pozzo pueden ser abordadas desde la categoría de *lo documental*. Es importante mencionar que tal concepto, como aclara Verónica Tell (2001), no fue utilizado en relación con la fotografía hasta principios del siglo XX y que, con anterioridad, estas imágenes eran entendidas como inherentemente documentales. Agregamos que denominar a la fotografía *documental* tiene algo de tautológico si consideramos, junto a Roland Barthes (2009), que su esencia se constituye a partir de lo real pasado. En definitiva, se recurre a esta categoría para diferenciarse de la fotografía que se constituye como un discurso estético. Más allá de esta digresión, en la práctica de Pozzo encontramos la conciencia sobre el rol del testimonio fotográfico en términos de la constitución de una memoria colectiva y, a partir de esta intencionalidad, Tell (2001) señala otros sitios de modernidad en el trabajo de Pozzo: por un lado, la concepción de un documento hace a la modernidad de la fotografía, y además, “la crónica de una vida común, de sucesos históricos relevantes para un grupo o nación, implica la concepción moderna de ciudadano y de historia” (p. 1). Por otra parte, González (2011) indica

que el Estado nacional se constituyó como comitente y responsable de acervos fotográficos de interés público con posterioridad a las ideologías progresistas de la generación del 80. En consecuencia, en los inicios de la fotografía argentina, fue la iniciativa privada la que lideró la producción, sistematización y conservación de documentos fotográficos y la autora remarca que “para la mentalidad de la clase dirigente, en esa época, la constitución de una esfera pública resultaba indisociable de la honorable filantropía expresada en iniciativas personales” (p. 16).

Otra vía posible para abordar las significaciones de las fotografías de Pozzo es a partir del anclaje textual que proveen los títulos de las vistas, señalizaciones que develan las prácticas que sostienen la realización de las fotografías, así como los usos a que están destinadas. A modo de ejemplo podemos citar diferentes títulos tomados al azar: *Grupo de Oficiales*, *Artillería de Villegas*, *después del “Paso Alsina”*, *Día de la Correspondencia*, etc. A partir de estas inscripciones de carácter descriptivo, Verónica Tell (2001) ubica estas imágenes en un discurso extra-estético donde el eje de las connotaciones es político antes que científico y afirma que es un álbum dedicado a relatar la conquista militar. Es importante recordar aquí el estrecho vínculo que Pozzo mantenía con la elite política de su época y con quienes compartía la visión hegemónica del proyecto *civilizatorio* abocado a extender el dominio estatal sobre el territorio argentino.

Por último, intentaremos ahondar en las significaciones más profundas que se despliegan a partir de las fotografías. El relato que se construye en el álbum *Expedición al Río Negro* no se puede terminar de entender sin tener en cuenta los presupuestos políticos e ideológicos que se encuentran en la base proyectual de estas imágenes fotográficas: “la política de ocupación y explotación territorial y la ideología del progreso que la sustenta” (Tell, 2001, p. 2), fundamentos que comparte con la *Conquista del Desierto*. El *desierto* era el lugar de la *barbarie*, espacio carente de *civilización* y, por tanto, vacío. Hacia ese lugar *vacante* se proyectó el deseo de una incipiente modernidad que involucra la anexión de nuevos territorios al sistema productivo agroexportador y capitalista. Este proyecto se instrumentaliza a partir de una campaña político-militar que, además de contar con tecnología bélica moderna, como señala Marta Penhos (1995), contó con la fotografía como valioso auxiliar. La autora define a la fotografía como un *instrumento de civilización* que ayuda a comprender, nombrar y dominar, conformando un complejo sistema de dominación por vía de la representación.

Conclusión

A modo de conclusión, podemos decir que los elementos disruptivos que hemos identificado en las fotografías de Pozzo, son problemáticos en relación con el discurso fotográfico decimonónico porque son contravenciones del efecto de realidad y pueden ser entendidos como indicadores de discursos modernizadores. A su vez, el dispositivo fotográfico mismo puede ser entendido como un sitio de modernidad junto a la función documental que cumplen las fotografías analizadas.

La fotografía es *peligrosa* –dice Barthes (2009)– y esa peligrosidad emana de las funciones que le asigna la sociedad. La peligrosidad de la foto se corresponde con el *efecto de realidad* que le es intrínseco, efecto que puede disuadir al espectador sobre su estatuto de objeto construido, es decir, hacerle olvidar que una imagen fotográfica forma parte de un sistema signifi- cante histórico y no natural. A partir de este presupuesto, es necesario remarcar que los usos de la fotografía en la Argentina del siglo XIX evidencian “la especificidad que adquieren las relaciones entre el ascenso de una clase dominante, el reparto de la propiedad de la tierra y la conformación de un poder nacional” (González, 2011, p. 15).

Entonces, sólo nos queda señalar la tensión que se despliega en el trabajo de Pozzo donde, en el comienzo mismo de la documentación fotográfica de la historia nacional, concurren estas imágenes fantasmáticas y disruptivas.

Referencias

- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Gómez, J. (1986). *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el Siglo XIX. 1840-1899*. Buenos Aires: Abadía Editora.
- González, V. (2011). *Fotografía en la Argentina: 1840-2010*. Buenos Aires: Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Penhos, M. (1995). La fotografía del siglo XIX en la construcción de una imagen pública de los indios. En *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las artes* (pp. 79-89). CAIA.
- Pozzo, A. (s.f). *Expedición al Río Negro. Abril á julio de 1879*. Museo Histórico Regional Choele Choel. Recuperado de: http://museochoelechoel.org/expedicion_rio_negro-antonio_pozzo/?fbclid=IwAR38fDihI0ZTPS3Zi4cKFdK6sdECFwz9B47r6hnyEh-Qb-otGbOd-H8852g
- Tell, V. (2001). *La toma del desierto*. Sobre la autorreferencialidad fotográfica. Primer Congreso Internacional/ X Jornadas del CAIA. Recuperado de <http://www.caia.org.ar/docs/Tell.pdf>

CAPÍTULO 6

Un ludita en el malón

Fabiana di Luca



Ángel Della Valle. "La vuelta del malón" (1892), óleo s/ lienzo, 186,5 x 292 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes, sala 19.

Cada visita al Museo Nacional de Bellas Artes concluye o comienza con una estancia en la sala 19, Arte Argentino del siglo XIX: ¡*El despertar de la sirvienta, La hora del almuerzo, Sin Pan y sin Trabajo, La Vuelta del Malón* ocupando todo el muro!...Es la sala de los "organizadores", los "educadores" o los "fundadores", que se auto adjudican la ciclópea tarea de preguntarse por el arte nacional, cuál deba ser su lugar pero también su misión: esa "larga y oscura misión educadora de formar el medio ambiente" en palabras de Eduardo Schiaffino.

La vuelta del Malón siempre eclipsa y demora el recorrido. El despliegue de cromatismos, texturas, luces y sombras, direcciones compositivas que nos envuelven y atraviesan, en una superficie de casi tres metros de ancho por dos de alto para presentarnos la mítica escena del rapto de una cautiva blanca por un malón de indios salvajes, provoca cada vez que paso por allí un magnetismo irresistible.

Ángel Della Valle (1852-1903) nace en Buenos Aires en el seno de una familia de inmigrantes italianos. Su padre, José Della Valle, arquitecto italiano¹⁰, había emigrado a consecuencia de haber intervenido como legionario en los movimientos políticos de su época. En 1871, el modesto contratista de la construcción muere a consecuencia de la fiebre amarilla y deja a su familia en la indigencia. Ángel realiza sus primeros estudios en el Colegio San José y los de

¹⁰ Construyó edificios en Buenos Aires por encargo de Juan Manuel de Rosas. Asimismo, en 1858 terminó la construcción de la cúpula de la iglesia de San Pedro Telmo, en la época del clero secular, siendo párroco el Presbítero José A. Martínez.

arte y pintura con el pintor José Bouchet y con los artistas Martín Boneo e Ignacio Manzoni. Con la ayuda económica de su familia viaja en 1875 a Italia para formarse en el taller de Antonio Ciseri en la Sociedad Cooperativa de Estudiantes de Florencia, donde se inicia en la pintura académica pero también descubre las innovaciones de los *macchiaioli*. Vuelve a la Argentina en 1883 y rápidamente se inserta en el campo institucional del arte: inicia su labor como docente en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y comienza a participar muy activamente de las discusiones del Ateneo y de los circuitos de exposiciones con una obra centrada fundamentalmente en la temática *criollista*. Es en la primera exposición colectiva de los *primeros modernos* (Giudice, Sívori, Schiaffino, Mendilaharsu, entre otros) con la presentación de su óleo *Juan Moreira*, que su búsqueda parece volcarse definitivamente hacia los tópicos de nuestro drama histórico: el desierto, el gaucho de frontera, los malones.

Della Valle pinta *La vuelta del malón* en el año 1892 con intenciones de participar de la Exposición Colombina que se realizaría en Chicago en 1893 como conmemoración de los cuatrocientos años de la Conquista de América. No es un encargo oficial ni privado, pero podríamos decir que hay en la decisión temática y en la elección de las dimensiones de la pintura, una intención no sólo de inscribirse en los debates hegemónicos respecto del remanido y siempre actualizado conflicto entre civilización y barbarie como el conflicto casi ontológico en la conformación del proyecto nacional, sino también de ganar un espacio en el aún incipiente campo institucional de las Bellas Artes.¹¹

La expone por primera vez en el mes de junio de 1892 en las vidrieras de la ferretería y pinturería Nocetti y Repetto de la calle Florida, una Buenos Aires que ya empieza a mostrar sus transformaciones urbanas, sociales, políticas y culturales consecuencias del proceso inmigratorio iniciado un par de décadas antes. Recordemos que en el mes de julio de 1890 se produce la “revolución del Parque”, un golpe cívico-militar impulsado por la recién formada Unión Cívica, liderada por Leandro Alem, Bartolomé Mitre, Aristóbulo del Valle, Bernardo de Irigoyen y Francisco Barroetaveña, entre otros. Revuelta que, a pesar de ser derrotada, selló la caída del gobierno de Juárez Celman. Meses antes se había realizado la primera celebración del primero de mayo, en lo que puede considerarse la “aparición” de la clase obrera en la escena pública del país. Entre 1889 y 1890 se dio una avalancha de huelgas (en Buenos Aires y Rosario), por la caída del salario debido a la devaluación de la moneda. Durante la década del ochenta se conformaron varias sociedades obreras: carpinteros y ebanistas (1885), panaderos (1886), maquinistas y fogoneros (1887), y ya en 1895 había en el país más de cincuenta sindicatos.

En este contexto de una Argentina que se inicia en los procesos de modernización en sintonía con el desarrollo del capitalismo mundial post segunda revolución industrial, Della Valle pinta esta escena en la que irrumpe la fuerza de una barbarie ya neutralizada, aniquilada, por las tropas militares de Roca en la Conquista del Desierto entre 1878 y 1885. Un malón de

¹¹ Respecto a este tema recomendamos remitirse al exhaustivo estudio que Laura Malosetti Costa le dedica a la figura de Della Valle y *La vuelta del malón* en particular en su estudio sobre “Los primeros modernos” en Argentina.

indios que han raptado a una bella mujer blanca llevándose consigo en ese “amanecer trágico” los elementos de mayor centralidad simbólica en la liturgia católica. También su perro, que aún conserva la correa.

Es la primera vez en la historia de la pintura argentina que el tema iconográfico de la cautiva asume las dimensiones de la pintura de historia. Como señala Laura Malosetti Costa, si bien el saqueo de los pueblos fronterizos, el robo de ganado y caballos, la violencia y el rapto, habían sido un tópico central en el proceso de la conquista y de la guerra de fronteras con las poblaciones indígenas de la pampa a lo largo del siglo XIX y había seducido a muchos artistas viajeros como Rugendas o Monvoisin e incluso al mismo Blanes muy cercano a Della Valle, casi ninguna de esas imágenes había sido expuesta al público ni había asumido la dimensión formal del género histórico, de allí que la autora afirme que “la vuelta del malón fue la primera imagen que impactó al público de Buenos Aires referida a una cuestión de fuerte valor emotivo e inequívoco significado político e ideológico” (Malosetti Costa, s. f.).

La autora de *Los primeros modernos* ha dedicado un largo y riquísimo análisis al motivo iconográfico de la cautiva, y de esta cautiva en particular, como así también al tema iconográfico del rapto, sus tradiciones iconográficas europeas y los reencuadres locales durante el siglo XIX. Hacia 1892, sostiene la historiadora, ya no ocurrían malones en la pampa, aunque el conflicto con el indio continuará en el interior del país. Por otro lado, el aluvión inmigratorio ya se estaba haciendo sentir en el pulso político de una clase oligárquica que irá replegándose progresivamente hacia un nacionalismo conservador y la emergencia de un criollismo culto y elevado, que recupera no sólo la figura del gaucho en clave mítica, sino cierto catolicismo frente a la amenaza de la integridad identitaria y económica. Por otro lado, ya hacia 1892 el estigma de la barbarie se va trasladando a la figura del obrero inmigrante. La crisis económica de un modelo de acumulación imposible se convierte primero en crisis social y luego en crisis política con un levantamiento encabezado por la naciente Unión Cívica de Leandro Alem y Aristóbulo Del Valle. Durante esta revuelta la paz porteña es rota no sólo por descargas de fusilería, sino incluso por la artillería naval de las unidades insurrectas de la incipiente Armada Nacional. Los insurrectos son controlados, pero el presidente Juárez Celman debe renunciar. Ese mundo consagrado a una especulación febril con papeles bancarios en lugar de centrarse en la producción, mundo de lujos y de ilusiones que se cayó como un castillo de papeles contables barridos por el viento de la historia, es narrado por Julián Martel en *La bolsa* (1896). Para entonces, los nombres amenazantes de Caliqueo o Cafulcurá son sucedidos por los de Kropotkin, Malatesta y Marx. Ideólogos disolventes que llegan como polizones junto con la “turba ultramarina”. Se afianza el tópico de la invasión, que tendrá larga historia en la literatura argentina. Y la figura de la cautiva ya no tiembla –de miedo o deseo– ante el acecho del salvaje, sino que son esos extranjeros mal hablados –contra quienes se crea la Academia de la Lengua– quienes acechan la pureza de las damas blancas y de la raza. La reacción de la elite jaqueada no se hace esperar. “Nuestro deber sagrado, primero, arriba de todos, es defender nuestras mujeres contra la invasión tosca del mundo heterogéneo, cosmopolita, híbrido, que es hoy la base de nuestro país. ¿Quieren placeres fáciles,

cómodos o peligrosos?”, se explaya Miguel Cané en *De cepa criolla* (1884). El mismísimo Miguel Cané, impulsor de la inmigración que bendeciría y fecundaría de laboriosidad el suelo argentino, fue el autor de las leyes de Residencia y de Seguridad Social creadas para expulsar rápidamente a los inmigrantes que no se avinieran al esquema jerárquico de la república naciente. En unas páginas luego suprimidas de su libro *En viaje* (1882), Cané se confesaba: “...digámoslo o no, el hecho innegable es que somos republicanos en la vida política, esencialmente aristocráticos en la vida social”.

Pintar en semejante contexto el conflicto con el indio salvaje adquiere así un carácter de evocación, pero no de una problemática de actualidad, de peligro latente. Una evocación que tiene una finalidad: presentar en la Exposición Colombina de Chicago un conflicto ya resuelto en un país inserto en el concierto de la modernización mundial.¹² Esto le permite a Malosetti Costa afirmar que este gran lienzo se orienta, al igual que *Los Conquistadores del desierto* que Blanes comienza a pintar en este mismo año por encargo de Pellegrini, a la “glorificación de la campaña de Roca, mostrando la otra cara de la moneda, es decir, aquellos males que ese ejército había conjurado” (2001, p. 269).

De-tallar

*La vuelta del Malón es un cuadro que se desguaza y se desplaza.
No se agota nunca porque no se queda quieto.*

Daniel Santoro

El buen Dios anida en los detalles

Aby Warburg

Volvamos a la sala 19 del Museo Nacional. Mi mirada recorre el cuadro desde adelante hacia la profundidad del horizonte de donde emerge ese malón. ¿La tormenta va en dirección del malón o en dirección contrapuesta hacia el pueblo arrasado? Daniel Santoro dice “vienen de la luz y van hacia la oscuridad de la pampa, hacia la toltería”. ¿Y si fuera al revés? Qué otras lecturas podríamos hacer de esta imagen si invertimos el sentido de la tormenta. Aquí también podríamos detenernos en la posibilidad polisémica que abre la atención al tratamiento del cielo.

¹² “El despliegue de la república argentina sirve también para contrarrestar la idea que prevalece acerca de que en su mayor parte es tierra de indios pampas, se asolan las llanuras en procura de ganado y avestruces, siempre amenazando a los escasos asentamientos y pobladores errantes. De hecho, en su galería de bellas artes, instalada en esa sección, hay una pintura que representa una correría de salvajes sobre un pueblo indefenso; pero tales escenas son meramente incidentales, así como aquellas protagonizadas por gauchos o mestizos de sangre española e india, que pastorean ganado, capturan caballos salvajes, protegen las fronteras, y están en guerra constante contra los salvajes de las pampas.

Aunque largas lanzas y bolas o lazos con bolas de hierro en sus extremos tienen un pequeño lugar en la exhibición argentina, éstos son meros accesorios al real despliegue de su vida industrial moderna”, escribe Hubert Bancroft en su célebre *Book of the Fair*, 1893, citado por Malosetti Costa con relación a la poca atención reseñada sobre La vuelta del Malón en la Exposición de Chicago (2001, p. 283).

Esa raja de luz nos presenta la escena: un malón que avanza a toda carrera encabezado por tres jinetes bien diferenciados en su gestualidad, pero también en los atributos que portan. Siguiendo la lógica de nuestra forma de leer de izquierda a derecha podríamos decir que Della Valle nos propone un orden de lectura: la cautiva, los objetos litúrgicos arrebatados en la iglesia y una valija. Debo confesar que por primera vez mi mirada se detiene en ese objeto: *la valija*. La valija emerge como un momento fulgurante que provoca una suspensión de mi mirada y una suspensión de todos los relatos interpretativos que conozco.

¿Qué ocurre en esos privilegiados momentos en que se percibe un detalle? ¿De qué sorpresa están impregnados esos momentos? ¿Qué busca y qué encuentra el espectador a ras del cuadro? ¿Responde lo que encuentra el observador a una acción del pintor en un cuadro? ¿Qué del pintor hay en ese detalle?

Estas y otras preguntas inauguran y vertebran el estudio que Daniel Arasse le dedica a la pintura de un largo período que va desde el final de la Edad Media hasta el último cuarto del siglo XIX, o para decirlo con sus palabras, la historia de la pintura centrada en el problema de la mimesis. En este texto publicado por primera vez en Francia en 1992, el autor retoma los *Cien detalles tomados de pintores de la National Gallery* de Keneth Clark (1938) para distanciarse del análisis propio de la historia del arte centrado en el problema de las atribuciones, los estilos y las grandes interpretaciones, y centrarse en los elementos que hasta entonces habían pasado inadvertidos: *los detalles*. Para ello Arasse desarrolló un método de análisis que llamó “iconografía analítica”. Iconografía porque para develar el significado de una imagen se sirve de textos y documentos próximos histórica y espacialmente; y analítica porque es muy consciente de que la relación entre las imágenes y los textos no es de transparencia y que además los cuadros, los frescos, las estampas o dibujos lejos de contar con una fuente única, se superponen, se entremezclan y condensan. Por otra parte, nos advierte sobre su pretensión iconográfica y no iconológica porque no pretende elaborar un sistema en el que las imágenes se ordenan según series, sino que su interés se centra en casos particulares sobre los cuales tampoco se propone trascender la naturaleza indómita que también revela cada detalle. Arasse nos advierte todo el tiempo sobre el carácter extremadamente subjetivo del fenómeno y de la fragilidad de las condiciones de su definición para soportar la carga inherente a la objetividad que requiere el método histórico. Pero resignar la experiencia del detalle implicaría para el autor perdernos de dos aspectos fundamentales de la historia de la pintura: *la forma en que las obras “existieron” con quienes las realizaron en la historia y el aspecto más íntimo de la presencia de los pintores en sus obras*. Yo agregaría: la posibilidad de ensayar nuevas interpretaciones. Arasse nos propone una historia del arte en la que cobra protagonismo sobre todo el modo en que las imágenes solicitan activamente la participación del espectador.

El autor, al convertir los detalles en el objeto de un estudio histórico, observa que el término “detalle” abarca realidades y usos muy diversos que también refieren a las relaciones posibles que se entablan dentro del cuadro y frente al mismo. Plantea una primera distinción entre el *particolare* y el *dettaglio* que están estrechamente relacionados. El *particolare* es una pequeña parte de una figura, de un objeto o de un conjunto (por ejemplo, los pendientes en los indios,

las vinchas, los brillos en los metales de los objetos religiosos, etc.) y que suelen ser los detalles en los que el pintor corre el riesgo de perderse como un juego de virtuosismo técnico. Pero el detalle es también *dettaglio*, el resultado o el rastro de la acción de quien hace “el detalle”, ya sea el pintor o el espectador. En este sentido Arasse cita a Omar Calabrese en tanto el detalle “presupone la existencia de un sujeto que ‘talla’ un objeto”; la “producción de detalles depende de la acción específica de un sujeto sobre un objeto” y la palabra detalle “pone de manifiesto un programa de acción (...) Su configuración depende del punto de vista del ‘detallante’” (citado en Arasse, 2008, p. 14). Por lo tanto, una parte de un objeto es detallada al ser pintada y vuelve a ser detallada cuando es vista, lo cual indica distintos momentos del cuadro: el de su creación y el de su percepción. Della Valle se detiene en los brillos de los objetos religiosos y a partir de ahí podemos decir que es un amanecer porque es una luz más fría que cálida, pero el objeto cruz, estola, incensario, etc., son detalles –*dettaglios*– que nos hablan de una elección precisa del pintor, más allá de su técnica.

Por otro lado, el detalle puede presentarse al espectador de dos maneras diferentes que dan cuenta del doble carácter de una imagen: su transparencia y su opacidad. Lo que Arasse distingue como el *detalle icónico*, en el que por su poder de evocación crea una imagen transparente del objeto en su imitación llevada “hasta el más mínimo detalle”; y el *detalle pictórico* ya que también cabe ver en él la materia pictórica, manipulada, tan opaca a la representación como resplandeciente por sí misma, *deslumbrante en su efecto de presencia*. Esa materia pictórica puede volverse pura mancha, pura pasta de color, pura presencia gestual del pintor, donde lo icónico cede en favor de la pura materia que es también construcción de sentido. El acercamiento al detalle compromete localmente la transparencia que reclama la imagen. Para el autor la experiencia y la “sorpresa” del detalle obedecen generalmente a la combinación de ambos aspectos.

El cuadro máquina, la écfrasis como ejercicio de la mirada

Me acerco a *La vuelta del Malón*, traspaso la cinta negra que marca el límite para la mirada del espectador. Casi puedo oír el chapoteo en el barro de los cascos de los caballos y la respiración. El olor a bosta de caballo y sudor. El vocinglerío de la indiada exultante de regreso a la toldería. La pincelada pastosa en el barro, ocres, verdes, negros, sienas, los rojos intensos y gruesos salpicados en toda la superficie. Los reflejos en el agua. Una enorme superficie texturada, con gran riqueza cromática de valores más bien bajos. De cerca se vuelve una trama abigarrada que nos acerca al pulso del pintor, el pintor se hace presente. La pintura se hace presente. De repente un silencio, la mirada se detiene en una superficie lisa en el jinete del extremo derecho, hacia el final del relato que se inicia en el raptor y la cautiva. Una valija de cuero con correas y hebillas a modo de cierre, una manija metálica que también brilla con una luz plateada. ¿Qué guarda esa valija? ¿Por qué se llevan también esa valija? ¿Por qué Della Valle elige también una valija como botín?

¿Puede este extravío en el detalle de la valija aportar otra lectura de este malón, una desviación de las lecturas ya conocidas? ¿Puede la valija contener otra clave para volver a mirar la relación del raptor con la cautiva? ¿Hay en este objeto enigmas que me permitan repensar incluso la figura de Della Valle con relación a su pertenencia a la elite hegemónica?

Arasse nos propone el método efrástico como la posibilidad de “poner ante los ojos” la imagen ausente, cosa que sólo puede hacerse dando cuenta de sus detalles (2008, p. 139). Describir minuciosamente todos los detalles de la imagen, ejercitar una mirada mucho más atenta a esos pequeños datos que de otra manera corremos el riesgo de perderlos de vista. Anna María Guasch, en su texto sobre la crítica de arte, caracteriza la éfrasis como un procedimiento que funciona como una suerte de instancia intermediaria entre la percepción y la apreciación de la obra de arte (Guasch, 2003, p. 216). Una descripción que introduce, entonces, “los puntos de vista en función de los cuales las observaciones factuales toman su sentido, orientando el juicio de valor o el juicio cualitativo posteriores” (2003, p. 217).

Método que por otro lado permite adentrarse en el cuadro en tanto máquina. En la concepción clásica de la imitación, la pintura mimética, cada detalle constituye una pieza de un dispositivo complejo que es el cuadro. Cuando nos detenemos en el trabajo preparatorio de las obras –pensemos por ejemplo en todos los bocetos previos que Della Valle realiza hasta encontrar la imagen final de cada uno de los indios protagonistas– nos damos cuenta que esa totalidad que el pintor construye siguiendo un proceso de recorte y montaje, quedan ocultos y funcionan en la medida en que esas piezas funcionan juntas. Nos dice el autor: “el cuadro quiere ser mirado como una máquina cuyas piezas deben ser la una para la otra y no producir todas juntas más que un mismo efecto”. De allí que detenernos en el detalle nos permite ver la “maquinaria” que hace funcionar la máquina (2008, p. 198). Pero también puede provocar un deslizamiento, un dislocamiento en un doble sentido: como *particolare*, el detalle se sale de su lugar, es una pequeñez importante en el sentido en que provoca un desvío de esa totalidad y que lejos de someterse a ella, la disloca para provocar lo que Baudelaire llamó un “motín de los detalles”. O un dislocamiento como *detaglio*, en el sentido en que la irrupción del detalle no solo aísla un elemento en el que se disuelve el conjunto, sino porque deshace el dispositivo espacial sistematizado que ha regido a lo largo de la historia de la pintura mimética en cuanto a la relación física entre espectador y el cuadro, suprimiendo esa distancia.

Como bien dice Malosetti Costa, *La Vuelta del Malón* es una *máquina simbólica perfecta* que no se agota en el tema y que siempre vuelve para interpelarnos y seguir interpretándose. En términos compositivos Della Valle utiliza las reglas de composición según los criterios de la sección áurea. Si uno traza una horizontal donde finaliza la oscuridad del cielo y una vertical donde termina la figura del caballo del raptor vemos que la relación entre esa porción de la imagen en la que ubica la escena de la cautiva y el resto, guarda precisamente una relación áurea con el resto. Lo cual le confiere a ese grupo un peso compositivo protagónico. Por otro lado, en el cuadrante superior derecho del cielo ubica los dos símbolos que sintetizan la civilización y la barbarie: la cruz y la lanza.



En la parte inferior se ubica el perro y casi la totalidad del malón: una primera línea de jinetes que portan los otros botines: los objetos religiosos y la valija.

Los indios que pinta Della Valle no son, como bien señala Marta Penhos, el estereotipo del indio pintado por los artistas viajeros. Tampoco es el indio vencido de las fotografías de Pozzo, el fotógrafo que retrató la Campaña del Desierto y la familia del Cacique Pincén. Della Valle representa un indio activo y real. Están particularizados, llevan vinchas y pendientes como usaban los indios de la pampa, lo cual los acerca al espectador de 1892, para quienes estos indios se les aparecen como reales pero que ya no existen más que en una memoria cercana. Pero si nos detenemos un poco más veremos que cada indio –sobre todo los más protagónicos– están bien diferenciados, no todos gritan, no todos llevan su torso desnudo, no todos están heridos, ni llevan el pelo del mismo modo, no todos son amenazantes. A partir de estas particularizaciones podríamos conjeturar no sólo distintos roles en la irrupción del malón en el poblado, sino también diferentes destinos posibles con relación a esos botines. Malosetti Costa se detiene en el modo en que la crítica de la época vio como una “falta de la pintura” la manera en que finalmente el pintor retrata al indio que carga con la cautiva. La autora habla de un “desajuste” que provoca en el tono general de la pintura esta actitud del indio que parece más que amenazar, proteger el cuerpo casi desnudo de una cautiva que lejos de ofrecer resistencia se muestra casi dormida. Como si se entablara una conversación entre ellos. *¿hablarían el mismo idioma?*, se pregunta Daniel Santoro.



Ángel Della Valle, boceto para “La vuelta del malón” (1892).

Si atendemos a uno de los bocetos vemos que Della Valle en una primera versión pinta al raptor y la cautiva envuelta en el mismo manto blanco, pero sobre el caballo blanco, el indio presenta una actitud mucho más bravía y amenazante, además de portar también la cruz procesional. Claramente hay una decisión en este montaje definitivo de separar los símbolos, de ordenar la acción y los actores, pero también de diferenciar las formas posibles de la figura del indio. Della Valle deja abierto un campo de duda respecto a la violencia real del rapto, la indefensión de la mujer blanca, su calidad de víctima, para introducir en la imagen un sentido más erótico que también conforma la tradición iconográfica de las cautivas: el juego de seducción y erotismo entre raptor y su víctima, y viceversa. Y que como analiza Malosetti Costa deja ver también la influencia del registro literario sobre el tema de las cautivas en nuestro territorio en la representación pictórica que finalmente decide Della Valle (2001, p. 268).

El jinete del caballo blanco resulta ser el más amenazante, es el que va herido en la cabeza, pero además su torso desnudo y su actitud nos presentan al indio victorioso que ha arrasado con la iglesia y se ha cargado todos sus objetos de valor. Porta el mayor emblema, que es la cruz procesional que suplanta la lanza, y la pechera de su caballo blanco va envuelta con lo que parece ser un cíngulo rojo y dorado en el que ha calzado un copón de oro. Podríamos detenernos en la elección del caballo blanco para este jinete. ¿Responde sólo a una necesidad compositiva de focos de luz o podríamos, a partir de este detalle, abrir otra línea de interpretación posible en la que este malón además arrebató a uno de los caballos blancos de Villegas? Detrás de él –hacia la izquierda y el centro– vemos otros jinetes que llevan el incensario cual boleadora, una estola, una custodia, un misal o biblia, un farolito procesional, un estandarte que podría dar cuenta de una iglesia perteneciente a una determinada logia. Si bien estos objetos han sido considerados en términos generales como la representación de la civilización, la moral civilizada, no hemos encontrado un análisis más detenido que nos permita complejizar la interpretación. Por la calidad de los objetos no parecen pertenecer a una capilla rural, más bien a una iglesia importante, lo cual podría llevarnos a pensar que el malón, lejos de suceder en pueblo de frontera, irrumpió en la ciudad. Por otro lado, nos abre interrogantes acerca de la relación entre el pintor y el culto religioso. Así como también sobre la relación entre la élite intelectual del ochenta, masónica por definición, y la Iglesia. ¡Pero lo dejamos para otra oportunidad!

Volvamos a nuestro jinete principal, el que porta la valija. Es el único indio de los que podemos diferenciar en la pintura que lleva el pelo corto y el único, de los tres de la primera línea, que lleva el torso cubierto por un poncho y la lanza en alto señalando, más que la dirección de avance del malón, el símbolo religioso. Tampoco este indio expresa una amenaza ni demasiada violencia. Su figura y la lanza en alto cierran de algún modo uno de los lados de un triángulo compositivo que se abre con la cautiva y cuyo vértice superior es la cruz.



Esta triangulación cuya base traza una diagonal ascendente de derecha a izquierda le permite a Della Valle dotar a la escena de un gran dinamismo que nos coloca además dentro de la escena. Este frente de avance da dinamismo, pero también estabiliza y direcciona el torbellino de un malón que se vuelve trama de direcciones contrapuestas en las distintas direcciones con las que pinta las lanzas de un malón que no podemos ver siquiera dónde termina.

Sincronías I

Mientras en la Argentina Ángel Della Valle intentaba hacerse un lugar en el naciente sistema del arte (y una posición en sociedad) con su cuadro malonero, miles de kilómetros al norte, en otra nación que había optado por combatir, cercar y exterminar a sus indígenas, los Estados Unidos de Norteamérica, un novel dibujante y pintor comenzaba a abrirse paso mediante la representación de la vida en la frontera, incluidos sus indígenas: Frederic Remington. Nacido en 1861, durante sus escapadas juveniles hacia el oeste mítico asistió en la década de 1880 a los últimos combates de las fuerzas gubernamentales contra los aborígenes. Una diferencia grande con Della Valle, que conoció los malones de oídas o por sus lecturas. A veces, lecturas tan poco ilustrativas como el poema épico *La cautiva*, de Esteban Echeverría, notable por su inespecificidad al describir la llanura, los *salvajes*, sus formas de vida y de lucha. La carrera artística de Remington adquiere popularidad sobre todo por su inserción en el pujante sistema de medios gráficos. Por entonces, revistas ya con miles y miles de lectores se mostraron muy interesadas en materiales que dieran cuenta de la vida en el *old west*: adjetivo no tan afectuoso cuanto quirúrgico, ya que la expresión refería a una forma de vida casi completamente extinta. Comienza a publicar en *Collier's* y *Harper's Weekly* viñetas apreciadas por la *autenticidad* que se les asignaba por ser creación de alguien que *verdaderamente conocía el oeste*. En principio, trabajó en blanco y negro con tinta para que su producción pudiera fácilmente insertarse en la prensa escrita. Pero pronto incurrió asimismo en la acuarela, una producción que vendía en galerías de

arte, y en óleos con pretensiones de Salón. En 1890 hace su primera exposición individual en American Art Galleries, en la que presenta veintiún pinturas. En 1889 gana una medalla en la Exposición de París a la que había sido enviado como “representante” de la pintura moderna estadounidense. Paradójicamente, tres años después, no será incluido en la Exposición Colombina de Chicago a la que Schiaffino envió *La vuelta del malón*. El conflicto con el indio en la conquista del oeste fue de hecho un tema excluido de esta Exposición en pos de ofrecer una imagen idílica de prosperidad urbana (Malosetti Costa, 2001, p. 282).

Si bien Remington fue haciendo el tránsito de pintor de costumbres del oeste a pintor histórico del oeste, se convirtió sobre todo en el ilustrador estrella de ese mundo mítico en la era dorada de la ilustración norteamericana. Representaba sobre todo hombres –se tratara de cowboys, de maleantes, de militares o de indígenas–, el entorno era sólo un fondo muy esquemático sobre el cual transcurrían escenas de diversas labores, de viajes a caballo o en carretas, de robo de animales, de guerra en una clave muy cercana al género de tipos sociales y usos y costumbres de la primera mitad del siglo XIX. En cambio, Della Valle trabaja cuidadosamente el huellón barroco que transita la caballada, los charcos que saltan, el cielo. La crítica de la época incluso habla de un “auténtico paisaje nacional”. Parte del movimiento y del dramatismo de su cuadro se relacionan también con ese trabajo minucioso y detallado del carácter del lugar donde transcurre la escena.



Frederic Sackrider Remington, “Change of ownership. The stampede horse thieves” (cambio de propietario), Óleo sobre lienzo, 70,2 x 102,2 cm, Museo de Bellas Artes de Houston.

Otra diferencia, más significativa, se advierte al comparar *La vuelta del malón* y un cuadro que representa algo análogo: *Change of ownership. The stampede horse thieves*, un óleo sobre tela de 1903. En el centro del lienzo, un indígena de a caballo y munido de su carabina Winchester, revolea algo que parece un poncho. Galopando hacia el fondo del cuadro, se divisan dos indígenas más, igualmente montados. El segundo se pierde hasta ser casi una mancha confundida con el pastizal. A su izquierda, un círculo de caballos arreados por otro indígena. Casi un tercio de la superficie pintada –un triángulo rectángulo con su vértice agudo en el vértice inferior izquierdo de la tela, y su base va del vértice inferior derecho a la mitad de la tela– es una sombra. ¿Acaso la sombra de un tren que pasa y desde el que se registra esa imagen? Con medios relativamente sencillos, Remington logra una sensación de movimiento que no puede sino hacer pensar en el cine, en los westerns que fueron la forma predominante de representar el viejo oeste. Y, más allá de la carabina Winchester 44.40 que se usaba en la época, robada previamente o comprada a algún blanco inescrupuloso y que no deja de ser una herramienta de trabajo para esos ladrones, nada hay en esta representación que pueda en primera instancia leerse en tanto símbolo. Estos indígenas no se entretienen con cruces, incensarios, cautivas escultóricas o coquetas valijas. Roban caballos. Y por si quedaran dudas, el título otorgado por el pintor a su producción reprime toda polisemia: se trata de una estampida llevada adelante por ladrones de caballos. Y con precisión no exenta de ironía, se antecede a esa parte descriptiva del título con una sentencia inapelable: *Cambio de propiedad*. El problema con los indígenas no reside en que atenten contra la religión o vulneren el pudor de las cautivas. El problema es la propiedad: propiedad de los animales, propiedad de las armas, propiedad de la tierra. ¿Por qué, a diferencia de lo hecho por su colega norteamericano, es que Della Valle otorgó tamaña visibilidad a los símbolos? De la religión, de la castidad, de la pureza (racial).

Sincronías II

Si bien la ascendente burguesía norteamericana prefería verse representada en entornos civilizados y plácidos con técnicas derivadas del impresionismo francés –McNeill Whistler, Theodore Robinson, Thomas Dewing, Mary Cassat– la ilustración del viejo oeste siguió siendo popular y floreció todo un subgénero pictórico dedicado a esa historia reciente, cada vez más épica, más mítica. Puede pensarse que el género cinematográfico llamado western fue su heredero en cuanto a las funciones socioculturales cumplidas. Secundado, ciertamente, por los cowboys épicos de la historieta.

Ya en 1903 se pudo apreciar *Asalto y robo al tren* dirigido por Edwin Porter. Sólo en la época muda se rodaron centenares de westerns, incluso algunos seriales de la mayor popularidad, como los de los cowboys Tom Mix y William Hart. Y con el cine sonoro el western se convirtió a la vez en uno de los productos culturales masivamente exportados por la nueva potencia, y en una genuina forma nueva de arte. Buena parte de la vastísima producción de John Ford, que cimentaron su consideración como director de directores, son westerns que abordan de manera

cada vez menos esquemática la cuestión de los indígenas norteamericanos: *La diligencia* (1939), *Tambores Mohawk* (1939), *Fuerte Apache* (1948), *Ella usaba una cinta amarilla* (1949), *Río Grande* (1950), *Más corazón que odio* (1956). Ford es considerado uno de los grandes estilistas de la historia del cine, creador de la imagen por antonomasia del oeste. Y por más que no se trate de un director pictorialista en su forma de filmar –caracterizada por planos largos con gran presencia del ambiente– se sintetiza ya desde sus primeras películas la galería de cowboys, militares, inmigrantes o indígenas retratados por Remington con el paisajismo de pintores tales como Albert Bierstadt, Edwin Church y Thomas Moran.

No sucedió nada similar en la Argentina: la pintura dedicada a la *guerra contra el salvaje* no llegó a consolidar un corpus, así como tampoco el indígena fue la figura central de la gauchesca a pesar de constituir parte de la problemática de los gauchos reales. Y sobran los dedos de la mano para contar las películas argentinas que se ocuparan de la lucha entre indígenas y blancos: *El último malón* (1919), de Alcides Greca; *Huella* (1939), de José Moglia Barth; *Pampa bárbara* (1945), y *El último perro* (1955), ambas de Lucas Demare; y *Guerreros y cautivas* (1983), de Edgardo Cozarinsky sobre el relato de Jorge Luis Borges. El lugar de la representación de lo indígena quedó en las historietas de editorial Columba –*Martín Toro, Cabo Savino*–, o en las de la nacionalista y tradicionalista editorial Cielosur: *El huinca, Fabián Leyes*. O, estilizados hasta el delirio, en la saga de Patoruzú: indio tehuelche con superpoderes descendiente de faraones y él mismo latifundista. Sin embargo, esta carencia de un cine nacional en torno a los indígenas no nos impide arriesgar una mirada cinematográfica sobre *La vuelta al malón*.

Luz, cámara... ¡claqueta!



“A Dash for the Timber” (1889). Óleo s/ tela. Museo Amon Carter, Fort Worth, Texas.

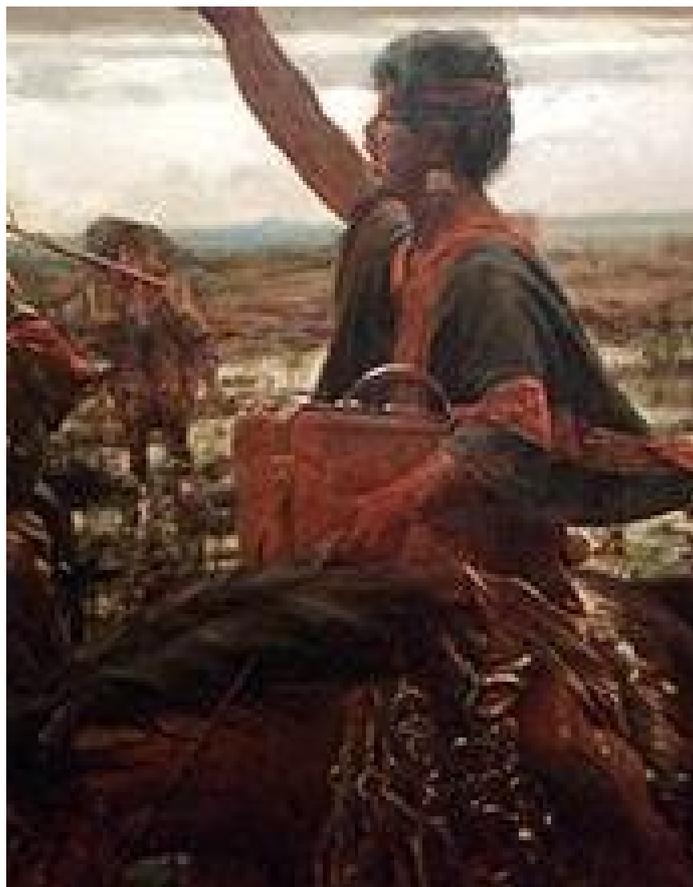
Perfectamente *A dash for the timber* –un óleo de Remington pintado en 1899–, con su grupo de cowboys huyendo *hacia la cámara* mientras le disparan con sus *Colt* y *Smith & Wesson* a un grupo de apaches montados que los persiguen, podría ser por su movimiento un fotograma de una película de Ford. Otro tanto podría considerarse acerca de *La vuelta del malón* si Ford –

convocado por el presidente Perón, pongamos– se hubiera costeado hasta la pampa a filmar una película que cambiara al 7 de caballería por una división de fortineros, y a los apaches o sioux por la bravía confederación indígena comandada por Cafulcurá.

Eso en cuanto al movimiento. Pero hay otro aspecto a considerar: el fuera de campo. Éste admite dos casos: el de aquello que efectivamente no entra en el encuadre y el de aquello que está dentro del encuadre, pero oculto (ya sea por un personaje o por un objeto). En *La vuelta al malón* están fuera de cuadro los presumibles perseguidores de la indiada que huye con su botín. Pero hay algo más, algo más interesante que de manera muy llamativa no ha sido considerado en los comentarios del cuadro: lo que la valija transportada por uno de los fugitivos contiene. Si se tratara de un cuadro de Remington –podría usarse con él una expresión muy yanqui, y afirmar que pintaba *straight ahead* (directo, sin rodeos)– esa valija estaría rebosante de dólares, o joyas, o lingotes de oro. O tal vez una mezcolanza apresurada de todos esos valores. Si Della Valle hubiese querido marcar un contenido como ese en lugar de mantenerlo en el *espacio off*, bien podría haber pintado la valija mal cerrada, dejando ver un collar, dejando escapar acaso un patacón. Aunque dada su notable propensión a no pintar un botín directo y prácticamente útil, sino uno simbólico, podrían pensarse distintos contenidos. Y aquí es imposible no reír pensando en el chascarrillo de Daniel Santoro: “es una valija de López”. Continuando la serie eclesiástica de los objetos robados que Della Valle representa, podría pensarse en una valija rebosante de hostias, de rosarios, de estampas dedicadas a un santoral variopinto y por eso más fácil de vender. Continuando la serie de la cautiva, puede aventurarse que la valija contiene su ropa, acaso ropa interior de seda o por qué no su ajuar de novia. Aunque ésta podría fácilmente escapar del plano simbólico para proveer a la fantasía del raptor y al posible *placer de la cautiva*.¹³

Otra opción es posible. Satisface tanto a la verosimilitud histórica y a la propensión simbolicante de nuestro pintor. Sabemos que la industria del equipaje está en relación directa con el desarrollo del viaje turístico moderno impulsado por Thomas Cook y su primera agencia de viajes en 1841 en Inglaterra, mientras George Pullman fabricaba vagones confortables para los nuevos viajeros ferroviarios. París es el principal escenario de fabricación de equipajes a mediados del siglo XIX. Allí había más de 150 artesanos –entre ellos Goyard, Bernard, Moynat, Vuitton, Hermès– que producían baúles para todas las necesidades: el *malle courrier* (baúl para correos), el *malle wardrobe* (vestidos), *malle chapeau* (sombrosos), *malle chaussure* (calzados), *malle cantine* (platos). Hacia finales de siglo aparecerían el *malle automobile* (para ubicar en el portaequipaje de un auto) y el *malle cabine* (para el camarote de un barco o tren). Es en torno a la gran emigración europea del período 1880-1920 que el desarrollo de equipajes toma un giro decisivo y así surge la *valise*, la valija moderna, derivada del *malle cabine* (baúl de cabina) que era más chico y podía estar siempre a mano.

¹³ Título de una *nouvelle* de Leopoldo Brizuela, en la que una muchacha blanca recorre la llanura junto a un viejo, camino a un fortín, cuando los sorprenden y comienzan a perseguirlos dos indígenas. La muchacha hace todo lo posible por retrasar la fuga, y en un mismo movimiento va comprendiendo el mundo indígena y su propio erotismo.



La valija que aparece en La vuelta del malón es un tipo de valija producida por estas firmas en las últimas décadas del siglo XIX, con armazón de varilla de madera curvada, cuero y cierre de tiras y hebillas. Vemos en fotografías o grabados desde mediados a finales de siglo XIX que el equipaje de viajeros son mayormente los baúles o bolsas de cuero con distintos sistemas de cierre. Recién hacia finales del siglo XIX se populariza el uso de la maleta.

En este grabado perteneciente a una página de catálogo de precios de enseres para militares y funcionarios de la firma Gladstone vemos un tipo de valija similar. Gladstone había sido formada en Londres en 1871 como la Sociedad Cooperativa del Ejército y la Marina por un grupo de oficiales militares para suministrar bienes de consumo a los precios más razonables.



O en esta foto de inmigrantes llegados a la isla de Ellis en Estados Unidos en el año 1892 que nos permite confirmar que en esos años los inmigrantes viajaban con estas valijas, además de baúles, atados y canastos.



Fuente: Museo de la Inmigración de Ellis Island.

Esto nos permitiría decir que la valija que se lleva el malón, podría ser de un inmigrante (una valija de su padre podría haber servido a Della Valle de modelo) o de un integrante de la alta burguesía terrateniente local que viaja a Europa. Estas valijas pequeñas solían ser usadas por comerciantes o profesionales como médicos o boticarios o por funcionarios. Claramente es un botín diferenciado, al igual que la cautiva y al arrebatado en la iglesia. Esa valija ¿estaba en la casa de la cautiva? ¿O es un botín que no tiene nada que ver con la cautiva? ¿Qué relación tenía su dueño con la cautiva? ¿Podría entonces tratarse del equipaje de un vendedor de relojes que recorriera la frontera? Al robar esos relojes, los indígenas no estarían robando algo útil para su vida, que se regía por el ciclo de las estaciones, sino otro símbolo: el del tiempo uniforme burgués. Un tiempo que marcaría a ese mundo futuro que, cuando ellos no la recorrieran ya, se instalaría en su llanura: el del alambrado, los molinos, las aguadas, los latifundios, la agricultura industrial, la extinción de especies animales que convivían con ellos como los ñandúes o los pumas.

Si esos indígenas roban símbolos, no es por un nivel de conciencia. Roban símbolos porque ellos mismos son símbolos de otra amenaza. Vencidos como lo eran para el momento en que Della Valle pinta su cuadro, son símbolo del fantasma que recorre, ya para fines del siglo XIX, la paz duramente instaurada por la generación del Ochenta: el malón rojo.

De vuelta a la sala... del Museo Nacional

Remington sólo muy tardíamente fue un pintor oficial de los Estados Unidos. Tampoco el western, ni en sus modalidades de más crudas matanzas indígenas ni en la que humaniza a sioux, comanches, cheyenes y por ende complejiza el conflicto, fue inicialmente respetable. Y el cuadro pintado –¡con tantas esperanzas! – por Della Valle finalmente nunca fue adquirido.

Como si tuviera un resto de algo no mostrable, no admisible, no asimilable por los señores. Tanto en los Estados Unidos como en la Argentina hay dos elites que organizan la nación a partir de genocidios –ese tipo de tecnologías de poder que Daniel Feierstein (2007) denomina “genocidios fundantes”. No han tenido problemas en perpetrarlos. Pero nada quieren saber con sus representaciones. Al menos mientras la sangre aún se conserva tibia. O, siguiendo con Feierstein, antes de que se cumpla la etapa de realización simbólica de ese genocidio. Allí terminan las similitudes: porque dos clases muy diferentes organizan a los Estados Unidos y a la Argentina. En el país del norte son los ganadores de la Guerra de Secesión, básicamente industrialistas, quienes se encumbran como clase dominante. En la Argentina, una clase que se beneficia con los repartos de tierra tras la llamada Conquista del Desierto, se apropia de latifundios, y articula una presencia del país en los mercados internacionales como productor de materias primas agropecuarias.

Esos ladrones de símbolos que pintara Della Valle no fueron invitados a los fastos del Centenario. Pero un azar museístico o una sabia decisión curatorial los puso en muy buena compañía en la sala del Museo Nacional que los alberga. Sin moverse de esa augusta sala, podría haberse filmado un documental de montaje a partir de *La vuelta del malón*, *La sopa de los pobres* de Giudice, *El despertar de la sirvienta* de Sívori y *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto De la Cárcova. Un documental de combate, un candente ensayo fílmico mostrando, a partir de representaciones pictóricas, la manera en que esos indígenas derrotados devinieron personal doméstico –las chinas y chinitos que se regalaban con anuncios en el diario *La Nación*–, obreros explotados junto al aluvión inmigratorio, huelguistas que, ahora sí, marcan los límites de un proyecto de organización sociopolítica y amenazan con sus ideologías y sus prácticas la religión mundana, la pureza racial y el tiempo del capitalismo. Esos que, cuando ya no alcancen las leyes de Residencia y de Seguridad Social –creadas para deportar sin mayor trámite a los agitadores– verán cómo apuntan sobre ellos no ya los fusiles *Remington* que habían volcado a favor de las tropas roquistas el combate con los indígenas, sino las modernas ametralladoras, y si el enfrentamiento lo ameritara, las picanas eléctricas. Esos que, décadas más adelante, representará Carlos Alonso. Puede imaginarse una cámara que recorre el cuadro pintado por Della Valle –él mismo de origen inmigrante– mientras suena, como en *La hora de los hornos* (1968), de Pino Solanas, la voz del escritor Dalmiro Saénz. Podría decir, tal vez: “los indios fueron los primeros desaparecidos”.¹⁴

Referencias

- Arasse, D. (2008). *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada.
- Feierstein, D. (2007). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

¹⁴ Tesis de David Viñas en *Indios, ejército y frontera* (1979).

- Guasch, A. M. (2003). Las estrategias de la crítica de arte. En *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Malosetti Costa, L., Penhos, M., y Santoro, D. (2020) *La Vuelta del malón, Ángel Della Valle* [Archivo de video]. Ciclo *Revelaciones* del Ministerio de Cultura de la Nación. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=TKtY00I2Ahs>
- Malosetti Costa, L. (s.f.). *Comentario sobre La vuelta del malón*. Museo Nacional de Bellas Artes. Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297/>
- Penhos, M. (2005). Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. En AAVV, *Arte y Antropología en la Argentina*, VIII Premio Telefónica al Ensayo en Artes Visuales. Buenos Aires: Fundación Telefónica-Fundación Espigas/FIAAR
- Rodríguez, A. (2015). *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*. Universidad Nacional de Quilmes, serie Investigación. Recuperado de <http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/wp-content/uploads/sites/46/2016/04/Pueblos-originarios-e-book.pdf>
- Viñas, D. [1979] (2013). *Indios, ejército y fronteras*. Buenos Aires: Galerna.

CAPÍTULO 7

Conmemoración: de esculturas y conflictos

Ana Laura Cotignola

En el presente trabajo se pretende situar la obra *El canto al Trabajo*, de Rogelio Yrurtia, en el contexto conmemorativo del Centenario de la Revolución de Mayo. Visualizar debates y tensiones en torno a los modos de representación presentes en la clase dirigente de la época. Distinguir las corrientes que influyeron en el campo artístico e intelectual. Poner en diálogo, analizar y reflexionar a través de la obra sobre las tensiones de la realidad social subalterna contemporánea. Para ello se han seleccionado y abordado diversos autores que permiten aproximarnos de una manera crítica al momento y temas elegidos.

Introducción

La conmemoración del Centenario de Mayo representó un momento histórico de euforia conmemorativa, fervor patriótico y expansión económica, dejando su impronta en la arquitectura, calles y plazas, y en diferentes aspectos de la cultura de la ciudad de Buenos Aires. Dicha situación habilitó el desarrollo de programas iconográficos desde el nacionalismo oficial y favoreció la profusión de imágenes desde presupuestos e intereses que conformaron los imaginarios nacionales. Ello incluyó y propició el debate sobre la cuestión del arte nacional, derivando en acciones y percepciones acerca de la identidad.

Diferentes grupos de la sociedad argentina entendieron a las obras conmemorativas como símbolos efectivos y fidedignos de afirmación de poder. Incluso diferentes colectividades de inmigrantes realizaron monumentos para homenajear al país en el marco de los festejos del Centenario, generando una especie de competencia internacional cuyos principales actores fueron Francia, España, Italia y Alemania (Giordano, 2009).

El Estado Nacional y el Municipio de la Ciudad de Buenos Aires fueron los principales agentes ejecutores del sustancial programa de política monumental. El primero, a través de las propuestas de la *Comisión Nacional del Centenario*, y el segundo, a través de una *Comisión Municipal*. El temario discutido se centraba básicamente entre la representación de los próceres de mayo de 1810 (en su mayoría encargos de la Comisión Municipal) y los asuntos históricos abordados por la Comisión Nacional (con la ley del Centenario) “que preveía erigir en Buenos Aires monumentos a la Revolución de Mayo, a la Asamblea del Año XIII, al Ejército de los An-

des, a Alvear, Brown, Moreno, Rivadavia y Pueyrredón”, y en la ciudad de Rosario, a la Bandera (Giordano, 2009, p. 1292).

Debates de representación

Los encargos de imágenes, adquisiciones de obras y objetos, concursos para monumentos y pinturas de historia, donación de colecciones e inclusive la preparación de las celebraciones del Centenario de 1910 evidenciaron una compleja y conflictiva trama ideológica y política de los participantes de la comisión del Centenario. Respecto de ello, Laura Malosetti Costa menciona la posición adoptada por Adolfo P. Carranza, director del Museo Histórico Nacional (MHN) e integrante de la Comisión Nacional del Centenario, quien sostenía en sus propuestas que los recursos económicos debían aplicarse solo a realizar obras patrióticas, como el emplazamiento de estatuas de los próceres en las plazas que llevaban sus nombres, y no malgastarse en “obras de arte” y otras “fruslerías” (Malosetti Costa, 2012, p. 2).

En una carta dirigida al director del diario El País, Carranza (1903) escribía:

Esto sin perjuicio de que para entonces se colocaran las estatuas de nuestros próceres en las plazas que llevan sus nombres, y no obras de arte, como las que inconsultamente pretende un comisionado municipal. ¿Qué mejor obra de arte que las estatuas de los únicos que tienen derecho a ello, Moreno, Arenales, Las Heras, Pueyrredón, Castelli, etc.?¹⁵

Malosetti Costa (2012) deduce que en dicho párrafo, Carranza se refería a las iniciativas del pintor Ernesto de la Cárcova respecto del embellecimiento de la ciudad y emplazamiento de esculturas ornamentales en las plazas. Así como también a otros proyectos de esta índole impulsados por Eduardo Schiaffino, director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). La postura de Carranza era una opinión común entre las elites dirigentes, quienes se opusieron sistemáticamente a las iniciativas vinculadas con la utilización de fondos del Estado para fines artísticos (ya fueren fuentes de plazas, escuelas de arte o becas de estudio). Para ellos la única función posible de una escultura era política, honrar a los próceres de la nación. No importaba ni el artista, ni su calidad estética, “cuanto más significativo a los efectos del relato histórico fuera el asunto o el personaje retratado, más artística sería la obra” (Malosetti Costa, 2012, p. 3).

La demostración de lo antes expuesto fue el conflictivo caso del concurso convocado en marzo de 1907, por decreto del Poder Ejecutivo, para el monumento conmemorativo de la Revolución de Mayo. Malosetti Costa (2012) narra que antes de la votación final, Atanasio Iturbe

¹⁵ En el archivo de correspondencia de Adolfo P. Carranza se conserva una carta escrita de su puño y letra, fechada el 16 de mayo de 1903 dirigida en forma anónima (firmada «un suscriptor») al director del diario El País, que lleva el título: “El Centenario de la Independencia”. Fondo Adolfo P. Carranza, MHN C44c1.

(integrante del jurado e ingeniero y director de Obras Públicas de la ciudad de Buenos Aires) propuso que el boceto designado *Arco de Triunfo* [Figura 1] fuera eliminado del concurso por el incumplimiento de los requisitos establecidos, a lo que Eduardo Schiaffino (director del MNBA) se opuso firmemente. La discusión fue subsanada por la propuesta de Emilio Mitre (presidente del jurado) quien amplió el número de premios a seis (en vez de cinco) para contener dicho proyecto. Si bien la moción fue aprobada por mayoría, tanto Carranza como Iturbe se abstuvieron de firmar el veredicto del jurado por estar en disidencia con esa votación (Malosetti Costa, 2012). La relevancia del proyecto en cuestión, *Arco de Triunfo*¹⁶, radica en que fue el único boceto enviado por un escultor argentino, Rogelio Yrurtia, y que figuró entre los primeros premios, aunque en la instancia final fue derrotado. El proyecto ganador correspondió al diseñado por los italianos Gaetano Moretti y Luigi Brizzolara, considerándose más tradicional, apropiado y fiel al encargo.¹⁷

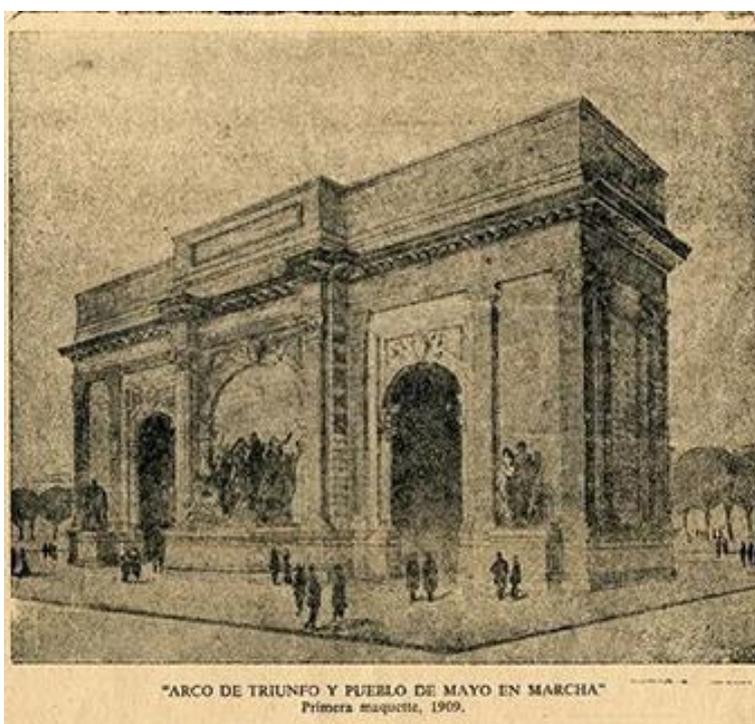


Figura 1. Maqueta Arco de Triunfo (1909). Archivo Museo Casa de Yrurtia, Fondo Rogelio Yrurtia.

La autora refiere que en aquellos años hubo sectores (entre ellos la prensa) que con cierto sentido nacionalista llevaron adelante una campaña de protección y defensa a los artistas argentinos con relación a los encargos para los festejos del Centenario. Uno de los argumentos dominantes era que si se abrían los concursos a los italianos o franceses los argentinos

¹⁶ Yrurtia tituló su obra *El Pueblo de Mayo en Marcha*. El boceto se conserva en el Museo Casa de Yrurtia en Buenos Aires, realizado en piedra de París. Exhibida previamente en París, recibió críticas muy elogiosas.

¹⁷ Dicho monumento no llegó a concretarse, pero se conserva un boceto en el Archivo General de la Nación.

no tendrían oportunidad de alcanzar premios. Tal fue el caso del monumento a la Revolución de Mayo. Sin embargo, y paradójicamente, la defensa de Schiaffino hacia Yrurtia se fundamentaba en el prestigio internacional adquirido por el artista; su formación en París (capital del arte del siglo XIX) le había permitido el triunfo en su primer envío al salón de los Artistas Franceses en 1903.

Para Schiaffino el arte constituía un elemento indispensable en el proceso de consolidación de la nación y el progreso de la civilización, necesariamente las representaciones debían contener un fin pedagógico. Los artistas debían crear obras que representaran a una nación civilizada (basadas en la academia europea, sobre todo mirando a Francia), pero también esas obras debían ser modelos para educar el gusto artístico en el público. Malosetti Costa (2001) menciona que los artistas debían buscar con sus producciones formar “el buen gusto, inculcar ideales, enseñar verdades que dicta el espíritu, erradicar la ignorancia y los hábitos violentos de un pasado bárbaro” (citado en Giordano, 2009, p. 1290).

Las posiciones confrontadas eran claras, por un lado, la posición del director del MNBA refería un enfoque en términos estéticos modernos centrado más en el modelo francés, y por el otro el referente era la gran tradición monumental italiana.

El canto al Trabajo

En noviembre de 1903 el Concejo Municipal aprobó la ordenanza para un plan de embellecimiento de la ciudad de Buenos Aires. Su cometido era dotar al entramado urbano porteño con obras de arte, tanto fuere de artistas locales como extranjeros. La tarea fue encomendada a una Comisión de Obras de Arte, integrada por concejales.¹⁸ Dicho programa favoreció y estimuló la participación de artistas europeos y nacionales, así como también la adquisición de obras, que los mismos miembros de la comisión realizaban en algunos de sus viajes a Europa entre 1905 y 1906.

En el marco de la celebración del centenario de la Revolución de Mayo, la Municipalidad de Buenos Aires encargó un proyecto al escultor Rogelio Yrurtia, de tan solo 28 años de edad. A través del periódico *La Prensa* (5 de septiembre de 1907), se informaba que el escultor argentino Rogelio Yrurtia había presentado a la Municipalidad de la Ciudad una maqueta de su obra titulada *El triunfo del Trabajo*.¹⁹ “El anteproyecto representaba a tres hombres arrastrando un arado sobre el que se asentaba una mujer amamantando una criatura, precedida por una figura sosteniendo un paño al viento” (Loiácono, 2010, p. 3). El boceto fue aceptado por la comisión responsable y su realización fue acordada en un contrato, el 14 de octubre de 1907, entre el

¹⁸ Compuesta por Alberto Casares, intendente de la Ciudad; Julio Dormal, subdirector de Arquitectura; Carlos Thays, director de Paseos Públicos; Eduardo Schiaffino, director del Museo Nacional de Bellas Artes; y Ernesto de la Cárcova, miembro de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

¹⁹ *Maquette El triunfo del Trabajo*, *Caras y Caretas*: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004245941&search=&lang=es>

escultor y el intendente Carlos T. de Alvear. Allí se pautaron las características de la obra (confección en mármol de Carrara y con una extensión aproximada de cinco metros de largo) y se estipuló su entrega para marzo de 1910.

Yrurtia nació en Buenos Aires (1879-1950). Se había formado como escultor en el taller del artista argentino Lucio Correa Morales. En 1899 obtuvo una beca que le permitió continuar sus estudios en Italia y Francia. Sus obras fueron muy elogiadas en los salones de arte de París y en la Exposición Internacional de Saint Louis (Estados Unidos, 1904), donde con su obra *Las Pecadoras* alcanzó el Gran Premio de Honor en la sección de escultura. En octubre de 1905 expuso en la ciudad de Buenos Aires parte de su obra en el salón Costa.

Loiácono (2010) establece cierto parangón de *El triunfo del Trabajo* con la temática de las procesiones de los sarcófagos de la Antigüedad clásica, e inclusive con los cortejos en honor a Baco, donde los hombres eufóricos acompañaban el carro tirado por animales. Sin embargo, identifica y relaciona algunas figuras del grupo con esculturas presentadas previamente por Yrurtia en la exposición de 1905. Para la autora, las tres figuras masculinas se corresponden con aquellas presentes en la maqueta correspondiente al Arco de Triunfo.

El grupo escultórico *El canto al Trabajo o Triunfo del Trabajo* [Figura 2] (Yrurtia, París, 1907/1912) fue inaugurado finalmente²⁰ en el Museo Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Buenos Aires el 10 de agosto de 1922 y fundido en los talleres de Alexis Rudiere en París. Integrado por catorce figuras humanas, su modelado evidencia un excelente conocimiento anatómico y un eximio dominio de la técnica, que aluden al esfuerzo humano con una idea evolutiva de progreso, exaltando la potencia colectiva y comunión familiar del hombre, como el más valioso símbolo de alianza en sociedad. El monumento se encuentra articulado por dos grupos de figuras y una gigantesca piedra que equilibra plásticamente la composición.

Comenta al respecto Loiácono:

Las cinco primeras figuras representan una familia encabezada por el padre de actitud serena y pasos firmes y una madre que, con la mirada posada en el futuro, avanza protegiendo a sus tres infantes. Un segundo grupo de hombres, detrás de las anteriores, jalan una cuerda atada a una enorme roca que se desliza sobre un rodillo (Loiácono, 2010, p. 7).

En palabras de Rogelio Yrurtia:

Su verdadero significado es un canto al amor, una representación de lo que la mujer significa en la vida de los hombres, como sostén, como alegría y

²⁰ La incorporación del número de figuras y el aumento en los valores de mano de obra y materiales debido a la Primera Guerra Mundial, incrementaron no sólo el precio sino también el plazo de entrega convenido para el monumento. Las negociaciones del artista con la Municipalidad de la Ciudad culminaron con la confección de un nuevo contrato firmado por el intendente Joaquín de Anchorena el 10 de febrero de 1913. Uno de sus artículos estipulaba que Yrurtia debía enviar periódicamente vistas fotográficas de la obra al Señor Intendente para demostrar el progreso de su ejecución.

esperanza en la lucha. Así le sabe llevar la angustia (grupo último) al triunfo con la familia (grupo primero) que contempla la alegoría de la esperanza con los tres felices niños. El “Canto al Trabajo” creo pues enseñará (...) el culto que debemos a la mujer, única inspiradora de nuestros nobles gestos (...) (citado en Loíacono, 2010, p. 7).

Las palabras de Yrurtia nos permiten especular con la idea que el autor establece ciertas analogías entre la figura femenina, mujer-madre, con el concepto de nación. Una nación que mira hacia el futuro, que protege y a su vez avanza (progresiva), una nación a la cual como sociedad le debemos nuestros “nobles gestos”.



Figura 2. *El Canto al Trabajo* (1922) Archivo Museo Casa de Yrurtia, Fondo Rogelio Yrurtia.



Figura 3. *El Pueblo de Mayo en Marcha* (1908). Patrimonio Museo Casa Yrurtia.

Loíacono (2010) observa, en el grupo escultórico, similitudes e influencias estéticas no solo del proyecto *Arco de Triunfo* [Figura 3] mencionado anteriormente y realizados casi en simultáneo, sino que entiende al grupo escultórico *El canto al Trabajo* como el resultado de un “ejercicio plástico” en el cual el artista agrupó una serie de imágenes, en posturas “forzadas y artificiosas”, que habían sido elaboradas previamente. Sus obras son una “operación de selección y

apropiación sobre concepciones plásticas cuyas simbolizaciones varían acorde a las necesidades de cada una de sus comisiones” (Loiácono, 2010, p. 4).

Su emplazamiento frente al MNBA legitimó definitivamente su prestigio simbólico y fáctico como referente de las políticas artísticas delineadas en las primeras décadas del siglo XX. Esas instituciones funcionaron como centros simbólicos del poder artístico y político de la época.

Inmerso en esa compleja trama de relaciones sociales, emergió la figura de Rogelio Yrurtia, que contó con la convalidación de un gran número de intelectuales²¹ predilectos de la estética moderna.

En 1927 se efectuó el traslado de la obra a la Plaza Dorrego del barrio de San Telmo y una década más tarde fue trasladada a la Plazoleta Coronel Manuel de Olazábal, en Av. Paseo Colón e Independencia, frente a la Facultad de Ingeniería, su actual emplazamiento.

Contraposiciones

Se torna interesante la apreciación final de Loiácono en su trabajo:

Desde el presente, se torna difícil de verificar la dimensión de la recepción pública del evento por fuera de los aficionados a las artes ya que, aquellos que desde las páginas de los diarios promovía el Canto al Trabajo, fueron, en reiteradas ocasiones, las mismas que presidían los organismos artísticos de la Ciudad (Loiácono, 2010, p. 7).

Sabemos, por la autora, que Yrurtia recibió críticas burlescas de la revista *Caras y Caretas* en la cual se parodiaba a sus obras, de este modo se lo acusaba de intentar disimular o desatender los conflictos sociales y políticos del momento. En una edición, por ejemplo, se hacía una alusión a la maqueta del artista en la cual se representaba a un vagabundo titulado: - *Terracotta- El triunfo del Trabajo*.²²

Para el historiador Juan Suriano (2005), el carácter eufórico celebratorio ocultó de alguna manera malestares y preocupaciones vinculados al funcionamiento del sistema político, al proceso de crecimiento económico y a la sociedad. Nos interesa particularmente el debate y la preocupación generada, al interior de las propias elites, por la baja densidad poblacional, las características de conformación de la sociedad y el tipo de población que se había gestado. De los casi siete millones de habitantes, una gran parte eran extranjeros provenientes de diversas

²¹ Atilio Chiappori (cronista de *La Nación*), comentaba: esta marcha épica como (...) un canto al trabajo desinteresado; al trabajo que, sin prescindir, por eso, del legítimo provecho (léase: progreso) no olvida ni descuida la concomitancia espiritual; puesto que (...) ella constituye su fuerza de impulsión (...) Yrurtia canta el trabajo digno y el santo influjo de la mujer comprensiva (...) (citado en Loiácono, 2010, p. 7).

²² El embellecimiento de Buenos Aires. Los últimos proyectos, *Caras y Caretas*, año 10, número 468: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004245941&search=&lang=es>

naciones que cargaban tradiciones, lenguas, costumbres y religiones diferentes. Para un grupo de intelectuales como Ricardo Rojas, José. M. Ramos Mejía, Manuel Gálvez, que conformaron lo que se ha denominado el *primer nacionalismo cultural*, “la multiplicidad de rasgos culturales implicaba una crisis moral que resultaba nociva para una identidad nacional, por ello se tornaba necesario construir una verdadera cultura nacional suprimiendo las impurezas morales y apelando a las tradiciones locales” (Suriano, 2005, p. 2).

El tema de la identidad nacional asociado a la cuestión obrera fue uno de los grandes problemas e inquietudes de ese momento. En el inicio de siglo se agravaron los problemas irresueltos asociados al mundo del trabajo que había crecido en estos años al ritmo de la economía. Los primeros efectos de ello fue la creación de un movimiento obrero que se tradujo en la “irrupción de huelgas y la emergencia de las ideologías que sustentaban la organización del mundo del trabajo: el socialismo, el sindicalismo revolucionario y el anarquismo” (Suriano, 2005, p. 2). Es oportuno mencionar algunos acontecimientos particulares como la ley 4.144 conocida como de Residencia, sancionada en 1902, norma que permitía la expulsión legal de extranjeros (los llamados indeseables) hacia sus países de origen, es decir los militantes sindicales y sociales. La huelga de los inquilinos²³ en 1907, que expresó el descontento y las pésimas condiciones de vida en los inquilinatos. Y la drástica medida adoptada por el gobierno del presidente Figueroa Alcorta frente a los festejos del Centenario imponiendo el estado de sitio que le permitió clausurar e imponer censura a la prensa anarquista, socialista y obrera en general, cerrar locales gremiales y partidarios, así como encarcelar y expulsar del país a centenares de activistas.

Forma parte de nuestro trabajo presentar y contrastar contextos que nos permitan reflexionar sobre la representación concebida por el escultor Yrurtia referida a una idea de trabajo y de progreso en un contexto de realidades adversas.

Para finalizar, compartiremos fragmentos de dos publicaciones pertenecientes a medios de comunicación alternativos, donde las críticas a la obra del escultor parecen más mordaces aún. Cabe aclarar que sendas publicaciones fueron realizadas casi dos décadas después del encargo Municipal, y cercanas a la fecha de su actual emplazamiento. Las condiciones eran otras, claramente el país había cambiado.

Publicación de Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta) en la revista Campana de palo:

Más doloroso es decirlo, Irurtia no posee aún la visión arquitectónica de la escultura monumental. Apenas constatarlo. Cuando crea grupos, pequeñas multitudes, como en el monumento «Canto al Trabajo», son meramente una

²³ Los habitantes de los conventillos de Buenos Aires, Rosario, La Plata y Bahía Blanca decidieron no pagar sus alquileres frente al aumento desmedido aplicado por los propietarios. Los protagonistas de estas jornadas fueron las mujeres y los niños que organizaron multitudinarias marchas portando escobas con las que se proponían barrer la injusticia. La represión policial no se hizo esperar y comenzaron los desalojos. En la Capital estuvieron a cargo del jefe de Policía, coronel Falcón, quien desalojó a las familias obreras en las madrugadas del crudo invierno de 1907 con la ayuda del cuerpo de bomberos.

yuxtaposición de figuras añadidas unas a otras, viviendo cada una por sí. Cada personaje juega su particular rol, con prescindencia absoluta de la acción total. Fragmentariamente existen figuras de una belleza inalcanzable. Por eso de este monumento se podría extraer, sin desmedro para el conjunto de su armonía, dos o tres estatuas de una calidad superlativa. Además, el cubo de macizo de granito, con ese cable flotante, es de un realismo que choca violentamente con la idealidad o simbolismo que pareciera sumergirse la totalidad de las figuras. ¿Contrastes? Cuando en los contrastes no existe un valor armónico que los enlace, disuena y destruyen la necesaria unidad de la composición. (...) Pero ya hemos insistido sobre el mismo punto. Con la admiración ferviente que experimentamos por este gran artista, no podíamos hacer menos de rendirle el tributo a nuestra humilde verdad. Aquí donde se prodiga el elogio desmedido, más por pereza mental que como fruto de la emoción sincera y comprensión, era necesario exponer nuestra opinión sin ambages.

Por lo demás abrigamos una fe ciega en la renovación de Irurtia, quien se halla en plena juventud viril, para encontrar un camino definitivo hacia la obra futura, que siempre es la mejor de todo artista. -At. (Atalaya, 1925, p. 20).

Opinión de Alberto Prebisch en la revista Martín Fierro:

Henos aquí, pues ante el caso –tan común entre nosotros– de un escultor para quien su arte no es otra cosa que un medio para satisfacer los apetitos sentimentales de un público de literatos y snobs. (...) Que propone el señor Irurtia frente a frente a la arcilla indecisa? Ante todo, falta en él absoluto un concepto claro y sano de la escultura. El principio arquitectural que informa todo clasicismo, no aparece manifiesto en ningún momento de su obra. El afán de obedecer escrupulosamente a las exigencias del sujeto (recordad alguna de sus cabezas en que sus ojos de porcelana contribuyen a acentuar la exactitud del parecido con el modelo) o una vaga exigencia sentimental que lo lleva fatalmente a un modelado blando e impreciso, lo dominan por completo.

Y es preciso no olvidar que no son los sentimientos ni las pasiones humanas las que constituyen las reglas del arte, sino que, por el contrario, es el arte el que regla al hombre, mostrándole por medio de la ley arquitectónica su propia forma más bella y más sabia que él mismo (Prebisch, 1925, p. 2).

Consideraciones finales

Advertimos, a través de las lecturas expuestas, que el acto de representar en el marco conmemorativo del Centenario supuso un espacio de múltiples conflictos y polémicas. Se ha señalado en el presente trabajo de qué modo política, estética y sociedad aparecen imbricadas en el seno de los debates de la representación en los espacios públicos, al igual que su potente

contenido simbólico. Al analizar el monumento *El canto al Trabajo (El triunfo del Trabajo)* desde su gestación hasta su emplazamiento y aun posteriores traslados, podemos concluir que el mismo da cuenta de aquella compleja trama de controversias.

Referencias

- Atalaya (1925). Rogelio Yrurtia. *La campana de Palo* 1(2), 17-20. Recuperado de: <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/campana-de-palo/>
- El embellecimiento de Buenos Aires. Los últimos proyectos* (21 de septiembre de 1907). *Caras y Caretas* 10(468), 51-52.
- Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004245941&search=&lang=es>
- Giordano, M. (2009). Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina: Siglos XIX y XX. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* (740), 1283-1298. Recuperado de <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/395>
- Loiácono, E. (2010). Fragmentos de admiración: El canto al trabajo de Rogelio Yrurtia. VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38780>
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Malosetti Costa, L. (2012). Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires. *Caiana* (1). Recuperado de http://www.caiana.org.ar/arts/Art_Malosetti.html
- Prebisch, A. (1925). Yrurtia. *Martín Fierro* 2(18), 1-2. Recuperado de <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/18/>
- Suriano, J. (2005). Los festejos del primer Centenario de la Revolución de Mayo y la exclusión del movimiento obrero. *Revista de Trabajo* (9). Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social. Recuperado de <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/suriano.pdf>

CAPÍTULO 8

El caballo criollo: la construcción de un símbolo

Delfina Eskenazi

El presente trabajo intenta postular la representación del caballo en el arte argentino, en un período que abarca desde el año 1865 a 1934 aproximadamente; como una representación simbólica desde la cual resignificar el proceso de construcción de una identidad nacional. Este recorrido se compone de idas y venidas, interpretaciones y conceptos, galopes y entreveros, vencedores y vencidos, relatos orales y escritos, redomones y mansitos. Sus bases cristalizan luego del centenario de la Revolución de Mayo, y tiene como sus fieles representantes a la oligarquía terrateniente y porteña, sobre todo; a la par del patrón triunfa el caballo criollo y retoza en su sangre el último gen español que los sostiene atados al mismo palenque. El recorrido linealmente planteado a través de las obras elegidas, se lanza a la carrera entre la representación plástica y la interpretación histórica; intentando encontrar la salida del entrevero que se teje entre el naturalismo y lo simbólico. Esta propuesta implica once obras que son actual patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, y una escultura que se encuentra en el barrio Mataderos de la Ciudad de Buenos Aires.

Que el viento lo acompañe.

Se abre la tranquera

Al alba partiremos para observar que la representación del animal se encuentra, en un principio, adosada a la figura del gaucho, que luego deviene paisano, peón o baqueano, según lo diga el suelo, el tiempo y los pastos; mientras que el escenario predilecto es, por afano, la llanura pampeana que se dibuja como una línea de horizonte en un papel en blanco, que divide el cielo del suelo, pastos secos o verdes que recubren los vasos, y un cielo imponente que se pierde hacia atrás negociando espacio con el infinito.

El caballo se inserta, en nuestro país, como un componente necesario para el desarrollo de un sistema productivo que echa raíces durante los tiempos previos a la independencia; y que se sostiene a partir del predominio de la gran propiedad, utilizando como motor la valorización del suelo. Esta estructura económica se consolida en el año 1880 con la puesta en marcha del modelo agroexportador. Así, casi sin quererlo, el animal se vuelve actor cuasi político de la consolidación de una estructura social simple que contiene al menos, dos actores que parece

necesitar para existir: el propietario de la tierra, y aquel que se emplea como mano de obra o peón. Será el caballo el medio a través del cual se organice, vivencie y transite: el paisaje, la costumbre, la batalla, el canto y el viento.

Es por esto que, en la representación, el animal se resuelve como un ícono de la construcción nacional que, poco a poco, va a desprenderse de aquellos elementos figurativos que lo acompañan, para volverse una temática independiente. Podríamos decir que la representación del caballo posibilita al menos dos posicionamientos en torno a ella, y que estas posibilidades están íntimamente relacionadas con la propiedad o el trabajo del suelo respectivamente: la construcción que del animal puede hacer aquella clase dominante que posee la tierra; y aquella construcción que puede hacer aquel que la trabaja. Esta carrera ya se corrió, y entre vencedores y vencidos sabemos: que la historia la escriben los que ganan; pero cantemos retruco y vale cuatro, propongo hacerle preguntas a la imagen del caballo, por omisión o inclusión, ¡Quiero! con las venas abiertas como bandera gritemos: la ausencia es otra forma de presencia.

La construcción de la representación del animal se encuentra constantemente mediada por la relación del ser humano con el suelo, como propiedad o trabajo, abriendo posibilidades muy distintas de recorridos, visiones y vivencias del territorio, del paisaje y de las costumbres; estas son las pistas que nos permitirán desandar la distancia entre el artista y lo representado. Esta es una apuesta a la representación del caballo como un elemento común que puede conjugar y cuestionar el proceso de construcción de una identidad nacional, que se convida como respuesta a la cual estamos obligados a hacerle preguntas.

A partir de un análisis que se construya a contrapelo de la visualidad propuesta en las obras elegidas, y a partir de la pregunta como boomerang que devuelve una falta, proponemos pensar: ¿Cómo sería la representación del animal desde la mirada de aquellos que son representados, aún de manera implícita, en las obras? ¿Qué preguntas podemos hacerle a la representación? Si el suelo incide directamente en el pensamiento, ¿qué construcciones identitarias quedaron fuera de la llanura? ¿Cuáles son sus símbolos?

Que el caballo sea la excusa para desempolvar los símbolos, acariciar buscando la herida, volver a remover la tierra; porque si el símbolo cristaliza una fuerza, existió una resistencia: un caballo no se desboca porque sí.

Vamos al paso

En el año 1493, durante la conquista, un caballo de origen español pisó el continente por primera vez. El desembarco fue en Santo Domingo, tratándose de un caballo andaluz que no tardó en aclimatarse, adaptarse y reproducirse a lo largo y ancho del continente. Las importaciones fueron varias y tuvieron como base distintas rutas de distribución. Lo que incrementó su cantidad y la diversificación de su sangre. Este caballo es el origen de todos los caballos criollos en América.

El caballo introducido por la conquista tuvo un papel importante en la conformación de la sociedad colonial y en la transformación de las culturas indígenas (pedestres hasta entonces).

En la época colonial el caballo servía como elemento motriz, medio de transporte, complemento de las tareas de campo y cualquier tipo de traslado; las postas y los correos funcionaban a caballo, se pescaba a caballo, se trasladaban materiales de construcción e incluso se escuchaba la misa montados.

El caballo criollo será el producto final de un proceso de adaptación del animal como símbolo de raíz nacional; este tendrá su espejo complementario en la representación artística, como representación simbólica que perdura y se consagra como símbolo nacional.

El caballo considerado criollo es aquel en cuya genética todavía puede rastrearse la conexión con el caballo español introducido en América. Este último tiene sus características morfológicas y pelajes particulares. En 1918 la Argentina crea un registro de caballos criollos que denominó *Caballo Argentino*. El registro fue abierto por la Sociedad Rural Argentina, creando un estándar racial que se sostiene hasta nuestros días, a la par que se creaba una Asociación de Criadores de Criollos a la que responde el estado actual de la raza.

Un trote campo traviesa

El proceso de acumulación que comienza a gestarse previo a la Revolución de Mayo en la pampa húmeda y se asienta en 1880 con la asunción de Roca al poder; marca las pautas de lo que será la actividad productiva que regirá la conformación de la Argentina como un estado nacional. El territorio comienza a organizarse en torno a las reglas de apropiación del suelo impulsadas por un protoestado, que se sostienen y refuerzan de allí en más. El sistema productivo basado en la gran propiedad comienza a poner sobre la mesa los intereses dispares entre el interior y la provincia de Buenos Aires, mientras que se teje una estructura social simple: propietarios y mano de obra.

Por otro lado, se encuentra la constante disputa de tierras con los pueblos originarios, que finaliza con la mal llamada Campaña del desierto y un genocidio al que jamás se le hizo justicia.

Será la ideología de la clase dominante, reforzada por el poder que le confiere el estado y la actividad económica basada en la gran propiedad, la que comienza a forjar una incipiente idea de nación.

Podríamos separar dos momentos clave en este desarrollo, intentando marcar las postas de un recorrido que se verá reflejado en la representación artística como el corolario simbólico de esta construcción nacional. Estos son: la propuesta intelectual de la generación del 37 con su capacidad de diagnóstico y solución; y la idea de modernidad que comienza a gestarse a partir del Ochenta. En ambos momentos comienzan a tejerse recorridos simbólicos que marcarán, como hierro encendido, el proceso de construcción de una identidad nacional.

La generación del 37 es una generación de intelectuales y literatos, sobre todo, que genera un chequeo vital que reacciona al gobierno de Juan Manuel de Rosas, y que luego será tomado por

Sarmiento para establecer aquel famoso par polar que caracterizará a la Argentina hasta el final de las presidencias históricas: *civilización y barbarie*. La extensión territorial de la Argentina, el mestizaje de la raza y su pasado español son los elementos que, según esta generación de literatos e intelectuales, debían ser reemplazados para lograr un país que estuviera a la par de competir pacíficamente con Europa. Para ello, proponen soluciones: la inmigración anglosajona para poblar la extensión de tierra sin dueño y purificar la raza. Estos mandatos calaron hondo durante los años de formación del estado nacional, por lo que todos los enfrentamientos tendrán como objetivo eliminar a los rebeldes y sepultar las disidencias que intenten levantarse contra la organización ya dispuesta. Esta receta será para muchos intelectuales, una idea de nación que utilizará a la escuela como dispositivo educativo y de adoctrinamiento patrio.

En este período se cocina una *ficción orientadora* que reniega del paisaje porque peca de indomable, sostiene el conflicto entre Buenos Aires y el interior, ataca las diferencias, anticipa un genocidio, mira hacia Europa como guía y ejemplo, no acepta intereses disimiles, castiga la llanura, y refuerza el predominio de la gran propiedad, que cristaliza el poder de los terratenientes.

La formación artística, durante este período, se resolvía desde Buenos Aires, donde la ciudad se encargaba de enviar a los artistas a formarse a Europa, reemplazando la ausencia de una institución artística local.

Los avances tecnológicos y las posibilidades económicas ubicadas en la ciudad, construyen al campo como el escenario de unos pocos. Frente a la consolidación de un sector trabajador urbano y un reclamo cada vez más constante de representación política, en las décadas del ochenta y noventa comienza a gestarse un proceso de simbolización identitaria que responde al miedo de la oligarquía terrateniente y los miembros de la elite intelectual frente a estas nuevas emergencias sociales: la población extranjera y, por lo tanto, los cambios complejos que se reflejan en la estructura social. *Ubi sunt*, o la añoranza por el pasado, puede ser la frase que contenga este sentimiento que nace estratégicamente desde las elites; donde la pregunta por el *ser argentino*, esconde la construcción de una identidad que justifica la posición que ocupan.

En el año 1876 se crea la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, una asociación de artistas que impulsó la formación de una academia de Bellas Artes, siendo este el punto de partida de un lento proceso de conformación del campo artístico argentino. En la década siguiente, bajo el impulso de los beneficios económicos, se desarrollará un mercado de arte local para la pintura europea, a la par que se consolidaba el sistema de becarios argentinos en Europa.

Durante la década del noventa se producen grandes cambios; por iniciativa privada se fundan además de la citada Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876), el Ateneo (1893); y desde la esfera estatal se crea el Museo Nacional de Bellas Artes (1895), a la vez que se desarrolla un movimiento coleccionista local. La generación del Ochenta cumplió el objetivo de sentar las bases para la autonomía moderna del arte.

En 1894 se sostiene desde el Ateneo la famosa controversia sobre la necesidad de pensar en un arte nacional; esta última es encarnada por Obligado, Oyuela y Schiaffino, y girará en torno a la relación del país con los cánones de representación europeos, la llanura, el gaucho y la búsqueda de lo simbólico en aquello que se considera propio.

A su vez, a comienzos del siglo XX se produjo el afianzamiento de las instituciones artísticas creadas durante los últimos años del período anterior (el Museo Nacional de Bellas Artes y la Academia de la Sociedad Estímulo, nacionalizada en 1905); a los que se les asignó un rol fundamental en la constitución de una “escuela argentina”, cumpliendo una función pedagógica y actuando como guía para quienes iniciaban su formación como artistas; a la vez que, el “Premio Europa” permitía a pintores y escultores completar sus estudios en distintas ciudades europeas.

Dentro del amplio movimiento, encaminado a delimitar las características de la nacionalidad argentina, que se despliega con intensidad desde los primeros años del siglo XX, la pintura adquiere un lugar como discurso político, propuestas educativas, escritos, publicidad y literatura. Desde cada uno de ellos, de distinta manera, se busca modelar el perfil de una identidad nacional definiendo adhesiones y rechazos, suscribiendo a un renacimiento del pasado colonial pastoril, un rescate de la tradición que cohesiona a todos los estamentos sociales, pero siendo solo funcional a la clase dominante. Una identidad en la que se afirma el papel de apéndice agrícola de las grandes naciones, como lugar establecido e inamovible para nuestro país en el esquema de la división internacional del trabajo

Es así como dentro de este contexto surge el grupo Nexus (año 1907), integrado entre otros, por Pío Collivadino, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Fernando Fader y Carlos Ripamonte. Todos estos artistas intentaron dar expresión plástica a la nacionalidad insistiendo en retratar el paisaje que rodea la ciudad. Sus obras llegaron a ocupar –gracias al apoyo oficial de los Salones Nacionales de Bellas Artes– un lugar de privilegio como encargadas de concretar nuestra imagen de nación en el exterior.

La Exposición Internacional de Arte del Centenario celebrada en Buenos Aires en 1910 marca un antes y un después, ya que representó para los artistas argentinos la oportunidad de percibir y mostrarse confrontados con sus contemporáneos de los centros artísticos hegemónicos: Francia en primer lugar, pero también España, Italia y otros países.

Galope y entrevero

Este apartado debería ser el risco con mejor vista, aquel que hace temblar los pies de vértigo y siente rendirse el cuerpo sobre el lomo.

Nuestro eje central es la representación del caballo a través de un recorrido de doce obras precisamente elegidas. Observaremos que este último tiene en común la constante tensión en la representación del animal que se pone a jugar entre el estilo naturalista y el componente simbólico, poniendo en jaque la representación de la realidad, pero, a su vez, complementando: al naturalismo podemos encontrarlo en la necesidad de representar al animal y su entorno, lo más fielmente posible en relación con los arquetipos de la realidad, es decir, con detalles y precisión componer una ilusión acorde a nuestros ojos. Vamos a observar que esta intención se tensa constantemente con los gestos estilísticos de la época y se teje en relación con la

formación y construcción de la mirada de cada uno de los artistas. Pero a la par, comenzaremos a notar cómo según los elementos que acompañen la representación del caballo en la composición, el animal comenzará a funcionar como símbolo que se construye a la par de una idea de identidad particular.

Hay dos grupos marcados estilísticamente que podemos detectar a simple vista: uno de ellos, es aquel que sostiene un estilo naturalista clásico, es decir, canónico y academicista; mientras que el otro deriva en un estilo naturalista a partir de una composición y una pincelada que pueden remitirnos al impresionismo, es decir, donde el artista se permite una búsqueda más personal pero que no pierde aquella figuración que la acerca a lo real.

El primer grupo se condice con las pinturas que responden a las últimas décadas del siglo XIX, son: *Recorriendo la Estancia*, *El Juego de Pato*, *La Vuelta del Malón* y *Paisanos*. El primero es una pintura de Prilidiano Pueyrredón, mientras que las tres restantes le deben su autoría a Ángel Della Valle.

Recorriendo la Estancia es una pintura donde el animal funciona como un elemento más de la composición, aunque sea el responsable del movimiento y sentido de la acción que transcurre, ya que es la fuerza que hace andar la galera. En este caso la representación da lugar a la costumbre del propietario de una estancia, el recorrido de la galera se disuelve entre hectáreas pobladas con vacas. En este caso, observamos que los caballos funcionan a modo de un muestrario de pelajes, pero en la composición el animal es estilizado, idealizado en su corporalidad; poco tiene que ver con el caballo que habitaba las pampas. Podríamos relacionar la elección de encuadre, que hace a la costumbre, con el propietario que recorre la pampa, *civiliza* y otorga sentido a aquellas tierras despobladas, habitadas, en el imaginario, por el gaucho y el indio como arquetipos de lo salvaje. En la pintura se marca la utilización que del animal hace el propietario, y la del peón que monta el caballo que guía y marca el recorrido de la galera. Observamos aquí un guiño realista que expresa sutilmente la diferencia de status entre el peón y el propietario. En la representación del animal observamos esa prolijidad en la formación, el porte y la estilización de los cuerpos, que nos devuelve a la formación europea del artista. Todavía el animal aparece como un elemento que otorga jerarquía y equilibrio, civilización y prolijidad a la composición.



Figura 1: *Recorriendo la estancia*. Prilidiano Pueyrredón, 1865. Colección MNBA.

En la pintura del *Juego del Pato*, observamos la figura del animal extremadamente idealizada a partir de movimientos exagerados e imposibles de las corporalidades equinas en la escena, sin responder siquiera al título de la costumbre que nombra la representación. El gaucho se encuentra montado y en clara relación con su entorno compuesto de elementos simbólicos: la llanura, una pulpería y una chata. Tanto el caballo como el gaucho, abundan en detalles que no tienen que ver con la acción que sucede en la escena, las corporalidades y las vestimentas responden simbólicamente a otra época y otra situación. Es decir, el naturalismo es palpable en relación con la credibilidad arquetípica de las figuraciones en la imagen, pero se aleja de la representación de la costumbre que indica el título; por lo que parece ser una puesta en escena construida por el artista de manera naturalista, pero que se resuelve lejana a la realidad de la acción. En este caso hablamos de una clara composición naturalista que sostiene el canon europeo para otorgar ilusión de realidad; y un academicismo presente en la composición, que responde al ámbito donde se desempeñaba el artista. Esta vez ambos componentes construyen una idealización de la costumbre, justamente como símbolo de una identidad en construcción que miraba hacia atrás para rescatar viejos actores.

Resulta interesante que no es la acción, ni la costumbre, lo principal en esta construcción, sino los actores dispuestos en la composición; es el recuerdo del pasado desde la añoranza, el rescate de los símbolos para ser utilizados como herramientas que construyen el presente. Se trata de una escena que se compone en clave europea: ni la costumbre ni los actores se asemejan a lo que podría haber sido la acción real enmarcada por el título; pero en la posibilidad de construcción se encuentra la razón: el público que pueda acceder a la pintura, va a reconocer esta idea de costumbre, esta vuelta al pasado que convoca al presente.



Figura 2: *El Juego del Pato*. Ángel Della Valle. Colección MNBA

En otra clave, *La Vuelta del Malón* nos ofrece la representación del animal como central en cuanto a símbolo que encarna la fuerza que propone lo salvaje; pero se devuelve utópica. Nuevamente responde a cánones europeos y, por lo tanto, a una idealización que se corresponde con el carácter general de la escena, el encuadre y lo que simboliza aquella composición en su totalidad. Podemos observar un naturalismo academicista, que compo-

ne una imagen metafórica funcionando como símbolo de un pasado cercano, una batalla que cohesiona y materializa los ideales que sepultaron a una población entera en nombre de la nación argentina.

Nuevamente se enarbola el pasado como símbolo que aglutina y construye la identidad en el presente, pero desde una óptica europea que se corresponde con el momento de conformación de un campo artístico nacional que es funcional a la construcción identitaria formulada por una élite porteña.



Figura 3: *La vuelta del Malón.* Ángel Della Valle, 1892. Colección MNBA.

En estas tres imágenes podemos notar características comunes que se resumen en torno al eje del trabajo que las aglutina: la representación de la figura del caballo responde a los cánones de la época que todavía son europeos, con un sentido idealizado según lo exija la clave de la escena, corporalmente estilizados, poco tienen que ver con el animal que habitaba nuestros territorios desde un aspecto morfológico, la representación se resuelve de manera naturalista y detallada, se encuentra en relación con otros actores que tienen un lugar simbólico en la historia argentina y que en conjunto con el animal construyen nuevas significaciones en torno al presente de cada pintura. Así el gaucho y el indio remiten a un pasado común idealizado por la época; y la omisión de estos últimos, pero la presencia del hacendado recorriendo la estancia en su galera, nos remite a dos momentos de construcción simbólica e identitaria que tienen como elemento común la representación del caballo en la pampa húmeda. Es por ello que utilizamos al caballo como representación que permite encarnar los distintos momentos de construcción de esta identidad que, por ahora, se encuentra en relación con el componente humano y el paisaje.

Para el final dejamos la pintura *Paisanos*, porque podría funcionar como un puente entre ambos grupos. Justamente la composición académica e idealizada cambia de manera sutil y prolija para dar lugar a la exploración del gesto personal del artista, una pincelada más cargada, menos definida, colores que componen desde la mezcla. El caballo representado es el caballo criollo o en su defecto mestizo, con una postura y gestos estudiados, que se condicen con el uso del animal en el contexto donde se lo ubica. A su vez, los representados son paisanos en medio de la llanura, que

parecen intentar ubicarse en el espacio, en medio de la labor. Si bien puede ser definida como una escena costumbrista, podemos hablar de un naturalismo que se condice con la realidad animal y los usos locales, y responde en lo simbólico a aquella búsqueda que señale lo propio, a través de un arte nacional. Esta vez la escena se plasma con mayor fidelidad en términos locales, abriendo las puertas a un estilo personal que comienza a responder a una búsqueda de lo nacional por fuera de los cánones europeos, aunque todavía prevalezcan. El proceso de búsqueda y construcción identitaria responde a una validación del paisaje, las costumbres y la libertad para buscar una manera artística que responda a un programa de nación.



Figura 4: Paisanos. Ángel Della Valle. Colección MNBA.

A partir de aquí podemos observar un giro en el componente naturalista de la representación que ahora se corresponde con una realidad local y a lo que se le agrega el gesto personal del artista, donde todavía podremos rastrear la influencia europea. Este proceso de búsqueda se relaciona con la construcción de un arte nacional, que primero se tradujo en la representación simbólica de las costumbres para luego dar paso a una búsqueda local que devolvía la representación a los paisajes y la labor del campo, una añoranza en tiempos urbanos. La composición comenzó a girar en torno a *lo propio*, *lo nativo*, transformándose en la legitimación de los aspectos de la realidad argentina que la diferenciaban de la europea. Así aparece la representación del caballo desde una óptica realista, que convoca los usos y costumbres que los rodean, la definición de una morfología particular y las tradiciones que acarrea su utilización.

Aun así, justamente por estar relacionada con un programa político, ideológico y cultural, la representación sigue funcionando como un símbolo; justamente, de esta búsqueda y construcción identitaria.

En este grupo podemos ubicar el resto de las pinturas que pertenecen al siglo XX, y la escultura del *Gaicho Resero*. La pintura de *Gato y Mancha* y la escultura conformarán un subgrupo que analizaremos sobre el final.

Ahora bien, las pinturas de Fader, Ripamonte, y Bermúdez, respectivamente, son claros ejemplos de esta búsqueda del gesto artístico personal en relación con el contexto y las costumbres del país, aunque la herencia europea la podemos vislumbrar en la pincelada similar a la impresionista y en la composición a partir de colores y trazos, luz y oscuridad. En este grupo observamos encuadres más cercanos que dejan de componer una escena donde se ubican figuras; sino que parecen encuadres que fácilmente podrían asimilarse a una fotografía, apareciendo la posibilidad del retrato y la elección de fragmentos de realidades que no sean arquetípicamente gauchas o indígenas; pero por, sobre todo, una representación del animal que se resuelve como casi central o, en su defecto, una figura importante en la totalidad. En estas pinturas encontramos usos y costumbres en torno al animal que lo vuelven el eje central del paisaje y conforman la visualidad misma. Así el caballo es el compañero de descanso del baqueano, la sombra del paisano, amigo del potrero, quien encarna la vuelta al pago y la excusa perfecta para cruzar un río.

El paisaje se sostiene, aunque simplificado, y se trata casi siempre de la llanura con su línea de horizonte representativa que divide el suelo del cielo. El naturalismo queda a merced del gesto personal del artista, pero no se pierde, por el contrario, se reformula al territorio de la pampa húmeda y abre la tranquera para que el caballo real, criollo o mestizo, aparezca entre los cardos, con la boca salpicando saliva, el cogote erguido, el pellón sobre la montura, y los diferentes usos que lo convocan, incluso en escenas campestres cotidianas.

Los artistas de este grupo son expositores y actores de este movimiento cultural que reivindica lo nacional y se lanza a la carrera de su construcción y búsqueda. Que también pregona y activa espacios específicos para la circulación y exposición de obras; y para quienes la carrera artística comienza con una formación europea que luego es dejada de lado para abocarse a la búsqueda nacional, como posibilidad y decisión. Aun así, hablamos de un círculo de artistas legitimados, insertos en este campo artístico en formación, que responde a una necesidad de producción simbólica que promueve la elite intelectual y la oligarquía terrateniente y porteña, nuevamente como justificación de su poder, de su argentinidad, conocimiento territorial y político de la construcción nacional. El símbolo como bisagra que permite la inclusión o la exclusión en una estructura de poder.

El subgrupo encarnado por el cuadro de Gato y Mancha y la escultura del gaucho resero, consagra y corona la representación del caballo como el triunfo de esta identidad propuesta y construida desde y para la elite terrateniente y porteña. El caballo no es sólo símbolo de la construcción nacional en la representación, sino que es primero un símbolo de carne y hueso.

Así observamos cómo en la pintura de *Gato y Mancha*, del componente naturalista se desprende lo simbólico, dado que el animal ya se consagró como símbolo en sí mismo. Es el caballo criollo, y específicamente estos dos caballos que logran emprender un viaje a Estados Unidos como propaganda para una raza nacional equina, quienes marcan la consolidación de la representación del animal como símbolo identitario de la nación. Es el caballo criollo que aguanta, se adapta, se aclimata, se cruza y sobrevive, el elegido para representar a una clase que adjudica una construcción identitaria a un país con realidades y contextos muy distintos. En esta representación, el motivo, el tema, y el género se doblegan al símbolo, y su representación naturalista a la realidad local.

En la escultura de *El Gaucho Resero* observamos lo mismo. La escultura ecuestre anunciaba al héroe, definía la jerarquía, el rango, la muerte o la vida; pero en este caso representa a un gaucho montado en su criollo con las riendas flojas y su paso amblador, el cogote estirado, con la estatura y el tamaño de un caballo criollo. Cristaliza, entonces, la funcionalidad del animal en un sistema productivo que necesita reactualizar su fuerza y que todavía se basa en la gran propiedad. En este caso la ubicación de la escultura tiene estricta relación con el lugar donde se la emplaza, dejando cualquier idealización de lado y apelando a la cristalización de un símbolo local que se construye desde la mirada de una elite terrateniente y, sobre todo, porteña.

Para concluir, no se puede dejar de establecer una salvedad: en el encuentro frente a frente con las representaciones, resulta necesario percibir que las categorías estilísticas europeas dejan de ser suficientes y funcionales a la hora de describir la riqueza simbólica de las imágenes; lo que tampoco da lugar a la construcción de una organización o categorización propia. Así, la potencia de la imagen se pierde en el intento de hacer fuerza para encajar en estilos que nada tienen que ver con la realidad de la producción argentina de aquellos tiempos. Lo mismo sucede con los géneros, que versan, sobre todo, entre los géneros englobados como costumbristas o animalistas, lo cual vuelve un poco reduccionista la construcción que puede hacerse desde el presente, las pistas y los discursos que omite y rescata la representación.

Observamos también, a lo largo del recorrido, cómo a través de la representación del caballo se tensan los estilos: el naturalismo y lo simbólico se entremezclan para guiarnos a través de una construcción histórica que intenta legitimar una identidad particular que le sea funcional y justifique una posición social particular. La representación por lo tanto se encuentra totalmente enredada al acontecer de su tiempo, su contexto, geografía, intereses políticos y económicos y, en este caso, a la construcción de una idea de nación que en realidad responde a una minoría localizada.

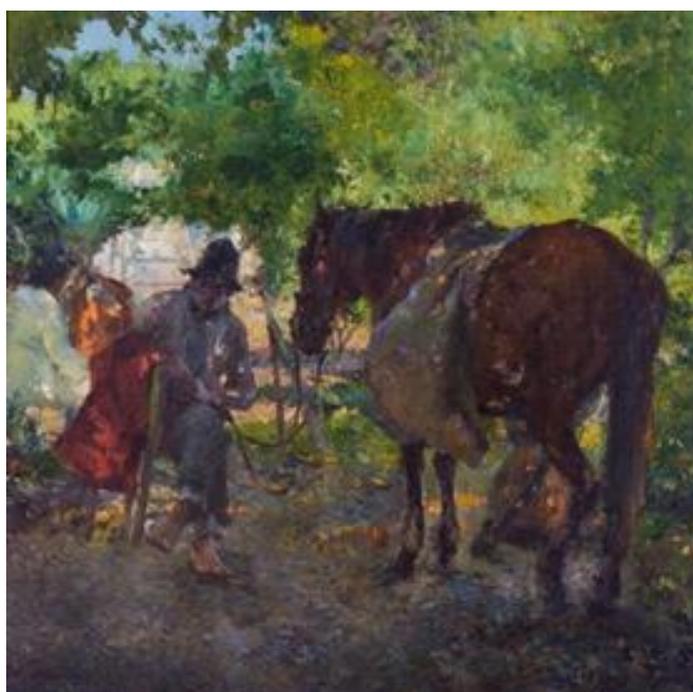


Figura 5: *En la sombra.* Carlos Pablo Ripamonte, 1920. Colección MNBA



Figura 6: *De vuelta o La vuelta del pago.* Carlos Pablo Ripamonte. Colección MNBA.



Figura 7: *Caballos.* Fernando Fader, 1904. Colección MNBA.



Figura 8: *Amigos del potrero.* Carlos Pablo Ripamonte. Colección MNBA.



Figura 9: *El poncho rojo.* Jorge Bermúdez, 1913. Colección MNBA.



Figura 10: *El pellón negro.* Fernando Fader. Colección MNBA.



Figura 11. *Gato y Mancha.* Luis Adolfo Cordiviola, 1913. Colección MNBA.



Figura 12: Gaucho Resero. Emilio Jacinto Sarguinet, 1934.

Palenque

La representación del caballo puede, entonces, funcionar como símbolo que a lo largo de este recorrido encarna los diferentes estadios y posibilidades, actores presentes y ausentes de esta construcción tan particular. A partir de la representación del animal, podemos también observar cómo los símbolos y las representaciones de los mismos, así como la formación del campo artístico, lugares de circulación y exposición, formaron parte de un programa cultural y político que respondía a las necesidades de la clase dominante. Es así como los artistas, sus búsquedas y por lo tanto sus representaciones resultan funcionales a la propuesta política de la época, que se sostenía sobre la base de la desigualdad y la falta de oportunidades.

La presencia es necesaria para desandar los discursos, y si hay algo notorio en estas representaciones es que existe una distancia entre lo representado y el artista, la suficiente para poder construir la composición y rescatar con la mirada aquello válido de ser representado en congruencia con las necesidades del momento; la distancia justa para entender al animal como una figura capaz de simbolizar la construcción de la costumbre, y a la costumbre como proceso de identificación.

Es por ello que el presente trabajo intenta preguntarles a las imágenes por las representaciones que quedaron fuera de esta construcción nacional. Preguntarles a los paisanos de Ripamonte, al baqueano de Bermúdez, al gaucho resero, y al señor que duerme la siesta con su caballo de tiro: ¿Qué los representa? ¿Cómo construyen su identidad? ¿Que simboliza el caballo para ellos? ¿Cómo lo representan?

Es aquí donde volvemos a la representación del animal como símbolo que permite abrir aquellos dos portales: el del propietario de la tierra, la clase dominante, la oligarquía terrateniente; y el del peón, el trabajador de la tierra, el gaucho o el indio, en la pampa y en el monte, en el bosque y en la montaña, a través del río o del valle, con carrito, en una doma, en medio de un festival tradicionalista, en una fiesta popular, durante el carnaval; en Jujuy y en la puna, en Tandil o Bariloche, en Frías o Santa María. Ayer y hoy, hoy y siempre. La existencia deja huellas imborrables sobre el espacio que superan el tiempo, la sangre que corrió sobre la tierra vocífera desde el margen y construye un relato que busca ser oído. Lo negado se sublima, pero jamás se pierde. Por inclusión o por omisión, en la forma y en la contra forma, a contrapelo de la historia, siempre hay una imagen que puede cambiarlo todo.

Anexo: Ejemplo de ficha de catálogo razonado (herramienta auxiliar en la historia de una colección)

Obra	Gato y Mancha (Figura 11) 
Autor	Cordiviola, Luis Adolfo (Argentina, Buenos Aires, 1892-1967)
Origen	Adquisición a Luis Adolfo Cordiviola por Com. Nac. de Bellas Artes, 1932
Periodo	Arte del Siglo XX (1910 – 1945) Fecha: 1913*
Escuela	Argentina S. XX

Técnica	Óleo
Objeto	Pintura
Estilo	Postimpresionismo
Género	Animalista
Soporte	Sobre tela
Medidas	131 x 195 cm. – Marco: 178,5 cm. x 243 x 8 x 25 cm.
Museo	Museo Nacional de Bellas Artes (Obra No Exhibida)
Descripción	<p>Se trata de un pintor argentino nacido en Buenos Aires. Realizó sus primeros estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes y en 1912 obtuvo una beca otorgada por el Gobierno Nacional que le permitió visitar París, y en esa ciudad frecuentó talleres y academias. Al producirse la guerra regresó al país y prosiguió sus estudios en el establecimiento oficial, donde se graduó. En ese mismo año obtuvo en el Salón Nacional el Premio Estímulo.</p> <p>*Esta fecha, indicada en el catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, no es correcta; probablemente se encuentre al revés y se trate de un error de tipeo. Para 1913 el artista acababa de ganar el premio estímulo por otra obra; mientras que Gato y Mancha todavía no existían en el imaginario argentino como el símbolo tradicional que implicó su imagen luego de 1928.</p> <p>En la pintura se puede observar a Gato y Mancha (información que nos provee el título), dos caballos criollos emblemáticos, símbolos de la identidad nacional; rodeados del paisaje que caracteriza el sistema productivo de la época: la llanura pampeana, con los cardos detrás de las ancas de estos animales, una línea de horizonte recta que divide el suelo del cielo y la sombra de estos dos personajes sobre los pastos verdes. El paisaje que pasa a un segundo plano, o funciona como contenedor del símbolo o la razón de la pintura, se construye a partir de colores que tienen un tinte expresivo, estridentes, y que contrastan con los colores de las figuras de manera equilibrada y complementaria.</p> <p>Observamos un tratamiento naturalista en los dos caballos, donde justamente se encuentra el foco fuerte: el caballo criollo con sus pelajes característicos, overo y gateado, pintados con el estricto detalle que implica su categorización. Lo mismo sucede con las características del caballo criollo: trompa redondeada, tamaño mediano y lomo corto. La posición de las patas implica descanso y tranquilidad, como la posición de las orejas, y por lo tanto podría decirse que se trata de un artista interiorizado en el tema.</p> <p>Observamos también que existen varias fotografías tomadas en la época que ubican a estos dos personajes en el mismo paisaje y en la misma posición. Incluso sus cuerpos se encuentran embalsamados en el Museo de Luján, donde se encuentran dispuestos en una vidriera, exactamente, en la misma posición.</p> <p>Véase, por ejemplo: http://www.aimetschiffely.org/images/coverphoto2.jpg</p>

Referencias

Bermúdez, J. (1913). El poncho rojo [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Cordiviola, L. Gato y Mancha [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Della Valle, A. El Juego de Pato [Pintura]. Recuperado de.

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Della Valle, A. (1892). La Vuelta del Malón [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Della Valle, A. Paisanos [Pintura]. Recuperado de: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Fader, F (1904). Caballos [Pintura]. Recuperado de: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Fader, F (1904). El pellón negro [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Pueyrredón, P (1865). Recorriendo la estancia [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Ripamonte, C. (1935). Amigos del potrero [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Ripamonte, C. De Vuelta o La Vuelta del pago [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Ripamonte, C. (1920). En la sombra [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>

Sarguinet, E. (1934). El gaucho resero [Escultura]. Recuperado de:

<https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/historias-de-mi-comuna-monumento-el-resero>

CAPÍTULO 9

Lo local en torno al imaginario visual nacional El paisaje tucumano en el proceso de construcción del Estado argentino

Rocío Sosa

Desde finales del siglo pasado, dentro de la historiografía del arte y la cultura en Argentina, es posible observar una vasta cantidad de producciones teóricas que a través de análisis complejos revisan discursos y debates en torno al campo artístico en distintos períodos históricos como así también los relatos y sentidos que se disputaron y/o establecieron en las imágenes, obras y artefactos culturales.²⁴ No obstante, más allá del gran aporte que representan dichos estudios, es cierto que los más difundidos se escriben desde y sobre la región rioplatense –y la ciudad de Buenos Aires en particular–, lo que deja un vacío en el abordaje de otros escenarios del país.

En relación con las estrategias de superación de la mencionada vacancia, se pueden observar dos alternativas en estos últimos años. Por un lado, el desarrollo de plataformas de almacenamiento digital para la producción científica e intelectual como, por ejemplo, los repositorios universitarios, los cuales permiten a usuarios de distintos territorios acceder a tesis, ponencias y artículos. Por el otro, un creciente interés temático por la historia de las instituciones artísticas provinciales, el estudio de sus obras, la conservación y puesta en valor de los acervos de los museos de arte, entre otros. Dentro de esos trabajos, en cuanto a las investigaciones que arrojan luz sobre la escena del noroeste argentino, podemos destacar los textos *Fragmentos de la modernidad: representaciones de la provincia de Tucumán en la fotografía (1870-1916)* (2010) de María Claudia Pantoja y Teresita Garabana Varela, *El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX* (2018) de Pablo Fasce, *Museo de Bellas Artes de Tucumán. Historia entre dos centenarios* (2020) de Alejandro Esser y Marcos Emerito y *Cultura visual e impresa: identidad, diseño gráfico y fotografías en las guías y almanaques de Tucumán, 1880-1920* (2020) de María Claudia Pantoja.

²⁴ Entre los más difundidos se encuentran los aportes de José Emilio Burucúa, Laura Malosetti Costa, Roberto Amigo, Verónica Tell, Sandra Szir, María Isabel Baldassarre, entre otros autores.

En el marco de esos estudios, este capítulo se propone indagar sobre la participación de la provincia de Tucumán en la construcción de un imaginario de nación moderno en torno al paisaje argentino durante el proceso de nacionalización, institucionalización y modernización del Estado. Para ello, se parte del supuesto de que el paisaje es más que la representación de un espacio en el cual expresar y/o depositar valores por lo que es preciso comprenderlo como un cuerpo de prácticas culturales, económicas y políticas que juegan un rol central en el proceso de formación de identidades sociales y subjetivas, regionales y nacionales (Mitchell, 1994, Adams, 1994). Por lo tanto, el objetivo es analizar el modo en que se construye el paisaje local y vislumbrar allí qué diálogos se establecen con los discursos e ideales nacionales. Con tales fines, el escrito aborda un corpus de imágenes fotográficas e impresas alojadas en tres dispositivos gráficos específicos: dos libros ilustrados –uno provincial y otro nacional– y un álbum litográfico –internacional–, los cuales se elaboraron entre la década de 1860 y 1880. Finalmente, tomando en consideración la particularidad del objeto de análisis, la hipótesis que guía este trabajo es que las representaciones del paisaje de tipo documental²⁵ poseen dos dimensiones: una de transparencia y otra de opacidad, las cuales delimitan la frontera entre lo visible y lo oculto.

Paisaje y fotografía: urbe, azúcar y educación

A mediados del siglo XIX, durante la etapa de organización nacional, la provincia de Tucumán atravesaba un momento de despegue en el plano de la vida económica y cultural. Esto se vio reflejado específicamente en la actividad azucarera, la urbanización de la ciudad, la fundación de bibliotecas e instituciones educativas. Asimismo, la ciudad fue anfitriona de maestros extranjeros que integraron planteles docentes, como el Doctor en Letras y Ciencias Naturales Amadeo Jacques, y de científicos, como el naturalista Hermann Burmeister. En cuanto a su posicionamiento político, el gobierno provincial contribuyó a la ejecución de los objetivos trazados por las “presidencias fundacionales” de impronta liberal, los cuales consistieron en sentar las bases de un orden burgués, construir un sistema de representación política unificado y organizar el Estado (Bonaudo, 1999). A pesar de la convulsionada década del sesenta, marcada por conflictos armados internos –el interior contra el gobierno nacional– y externos –la guerra contra el Paraguay–, el crecimiento iniciado en la década 1850 no se vio alterado.

En dicho contexto llegaron los hermanos fotógrafos de origen italiano Ángel y José Paganeli, quienes abrieron un estudio en el centro de la ciudad. No obstante, tal como lo expone Darío Albornoz (2020), la apertura de su taller no fue una primicia en cuanto que la actividad daguerreana y fotográfica ya formaban parte de la vida de los habitantes de la capital de Tucumán. Esto significa que existió con anterioridad un mercado fotográfico y un sector social habituado a

²⁵ Las complejidades propias del concepto documental quedarán pendientes para desarrollos próximos. En este trabajo, me concentraré en un análisis de caso.

su consumo. En este sentido, como mencionan los avisos en los periódicos, los hermanos ofrecieron retratos de estudio a la alta sociedad, público al que le ofrecieron de manera gratuita “una de las vistas de la hermosa plaza de Tucumán” (El Liberal, 1865, p. 4). Fue esa estrategia de promoción de su taller la que insertó en el mercado las vistas urbanas. A partir de ahí, el mercado se amplió y surgieron encargos de vistas en zonas rurales como, por ejemplo, los ingenios azucareros. Siguiendo a Roberto Ferrari (2016), los pedidos de vistas fueron solicitados por pobladores que tenían amistades o familiares fuera de la urbe a las que buscaban mostrar la “bella ciudad” y, en el caso de los empresarios, la prosperidad de su establecimiento. Por ende, las imágenes presentaron una función de tipo postal.

Ahora bien, aunque es posible enmarcar dicha práctica fotográfica dentro del consumo privado, es notable que a partir de la realización de vistas –relacionadas con la imagen documental– la frontera entre lo público y lo privado se comenzó a desdibujar. Este aspecto puede verse en el caso de una serie de paisajes urbanos y rurales de la autoría de Ángel Paganelli que circularon en el libro ilustrado *Provincia de Tucumán* (1872) del entonces jurista Arsenio Granillo. Este libro compuesto por “artículos descriptivos y noticiosos” fue solicitado por el gobernador Federico Helguera con el fin de presentarlo en la Exposición Nacional que iba a tener lugar en Córdoba en 1871. En esas exposiciones participaban personas de todo el territorio argentino y en él se difundía el estado de las provincias. Tanto Albornoz como Ferrari, sostienen que las fotografías a la albúmina fueron montadas en el libro de Granillo, quien se la encargó previamente a Paganelli. La pregunta que surge de ese pedido es, ¿por qué Granillo eligió el taller de Paganelli y no otro? Seguramente tuvo que ver tanto con el reconocimiento que obtuvo el fotógrafo por parte del público local como así también con el modo en que sus vistas se instalaron en la cultura visual.

Desde un análisis material, Ferrari plantea que por el estado de las fotografías la mayoría no fueron tomadas especialmente para la ocasión, sino que conformaron un corpus de vistas que el estudio ya comercializaba. Esta premisa es importante porque permite considerar la dimensión nómada de la imagen (Belting, 2007) y con ello indagar sobre el modo en que esta migró de un medio a otro atendiendo a qué lo hizo posible y qué sentidos adquirió en ese tránsito.

En relación con dichos interrogantes, cabe volver sobre cuál fue la intensión que motivó la redacción del libro. En este sentido, como los gobernadores anteriores interesados en modernizar la provincia, Helguera pensó el libro como carta de presentación de un Tucumán en progreso. Pero entonces, resulta preciso preguntarnos, ¿a quién estuvo dirigida dicha carta? Podríamos inferir, en una primera instancia, que estuvo destinada a las provincias que asistieron a la exposición con motivo de disputar un lugar de poder entre las más desarrolladas en el plano económico, social y urbano.²⁶ Sin embargo, en la segunda página del libro Granillo sostiene:

²⁶ Esta interpretación, también, es habilitada por las palabras del abogado Ángel M. Gordillo, quien le escribió una carta a Granillo sobre la obra: «(...) me interesa sobre manera todo lo que tiende al progreso de Tucumán, donde yo como V., nacidos en otro suelo, hemos fijado nuestro hogar» (Granillo, 1972, s/n).

Este trabajo fue ejecutado con motivo de la Exposición de Córdoba, con el objeto de hacer conocer a Tucumán en todas sus fases, al mismo tiempo que en la Exposición se exhibieran sus valiosas producciones, para que el inmigrante que deseara venir a explotar esas producciones o ejercer su industria, tuviera un conocimiento perfecto del país en que va a vivir. (Granillo, 1972, s/n).

De modo que, el acento puesto en los extranjeros hizo presente el eco alberdiano sobre la inmigración como “un medio de progreso y de cultura para la América del Sur” (Alberdi, [1853] 2017, p. 97), idea que cobró relevancia a la luz de los problemas demográficos que atravesó el país tras las guerras. En esa misión, las fotografías de Paganelli evidenciaron la paulatina convergencia del mundo de la clase alta tucumana con la del sector dirigente. Más allá de que en ese momento los cargos públicos estaban íntimamente relacionados con una elite letrada, es cierto que lo que le permitió a Paganelli encarnar el rol de fotógrafo oficial²⁷ fue la técnica fotográfica utilizada. La albúmina, técnica que dio origen a la palabra “álbum” de fotos, permitió producir muchas copias del mismo negativo en un soporte menos frágil que el vidrio o el daguerrotipo a un bajo costo (Tomasini, 2013). De esa manera, la reproductibilidad técnica generó una articulación del poder económico-social con el poder político, lo que se hizo visible en el libro a partir de la migración de las fotografías del ámbito privado al ámbito público. En este sentido, la atención en retratar “los más bello” del paisaje tucumano, dispuesto por el consumo burgués, sentó, por un lado, el punto de civilización alcanzado y, por el otro, delineó el “tipo” de inmigrantes al que aspiraban recibir.

Retomando la mirada sobre las imágenes, el libro contó con veintiuna fotografías de tono amarronado que pueden agruparse en tres ejes temáticos: vistas urbanas, ingenios e instituciones. Las vistas urbanas muestran calles importantes con empedrado, edificios terminados, iglesias, la plaza principal, el cabildo y la casa histórica. De este grupo se destaca por su formato y su difusión la fotografía panorámica de la plaza independencia –obtenida a través de la unión de dos tomas. Las otras fotografías presentan dimensiones similares en las que varía la orientación, de vertical a horizontal. Asimismo, fotografías como las del cabildo y la iglesia fueron tomadas desde un punto de vista elevado que permite observar la parte superior de las construcciones, lo que da cuenta del desarrollo infraestructural de la ciudad en cuanto Paganelli tuvo que ubicarse en algún edificio de altura para conseguir el plano. A su vez, en varios paisajes urbanos se observan personas vistiendo atuendos de época (figura 1) y, en algunos casos, aparecen ciertos “fantasmas” como efecto del movimiento.

²⁷ La mención de esta categoría se relaciona con el encargo que Granillo le hace a Paganelli en el marco de un libro de carácter institucional y oficial. No obstante, sabemos que no se puede encasillar a Paganelli en la categoría de fotógrafo oficial porque no fue Helguera el que lo contrata para tal tarea.



Figura 1. Fotografía de calle céntrica, c.1868. Pegada en Libro de Arsenio Granillo, 1872. Orientación original vertical. Registro Nacional de Objetos Digitales ©.

Por otro lado, el paisaje rural en torno a los ingenios representó la división del espacio en áreas diferenciales entre el lugar del propietario y el del peón. A modo de ejemplo, sobre la Hacienda Esperanza se exhiben imágenes del exterior y del interior. La imagen del exterior corresponde a la construcción del propietario y en términos compositivos no ofrece novedades formales. En cambio, la fotografía del interior (figura 2) fue tomada desde un plano picado y en diagonal, lo que amplía considerablemente el espacio y genera un juego de escalas entre los trabajadores y la infraestructura que monumentaliza los objetos de la industria como, por ejemplo, las chimeneas. Por lo tanto, el foco no se presenta en la elaboración de una imagen costumbrista como podría ser “la vida de peones en el ingenio” sino en representar un paisaje industrial dentro de una zona rural. Es preciso ubicar esta imagen dentro de una economía provincial regida por la producción azucarera y de aguardientes realizadas en los ingenios. De modo que, en el libro de Granillo enaltecer dicha actividad sembró en el imaginario provincial la idea de una modernización alrededor del azúcar.



Figura 2. Fotografía interior Hacienda Esperanza, c. 1868. Pegada en Libro de Arsenio Granillo, 1872. Orientación original vertical. Registro Nacional de Objetos Digitales ©.

En relación con las fotografías de instituciones se pueden mencionar las del ámbito educativo, como la del Colegio Nacional (figura 3). La toma panorámica del interior del colegio se efectuó desde un plano picado en el que se observa un patio porticado con un jardín delimitado por rejas y una fuente, los cuales en su conjunto responden a una arquitectura colonial, construida en adobe y techo de teja. En el centro de la composición aparece un grupo de personas que podría ser parte del alumnado. Es preciso destacar que desde la mirada civilizadora del siglo XIX las instituciones educativas y culturales expresaron un profundo anhelo: construir una ciudadanía y superar el estadio de la barbarie.



Figura 3. Fotografía panorámica del Colegio Nacional, c. 1868. Doblada y pegada en Libro de Arsenio Granillo, 1872. Orientación original vertical. Registro Nacional de Objetos Digitales ©.

Por lo abordado en este apartado, es posible afirmar que las fotografías montadas²⁸ en libro ilustrado exhibieron aspectos relativos a la vida burguesa y de sus prácticas culturales que, entre el paisaje urbano y rural, dan cuerpo a las premisas modernizadoras del gobierno nacional. Sin embargo, si bien Granillo registra en su libro la vida en la campaña, territorio al que describe como “sitio delicioso”, no hay un lugar en la fotografía para la periferia. Asimismo, la mirada edulcorada del autor alude más bien a una integración pasiva que apunta a la neutralización de la diferencia. De este modo, el territorio y el *otro* cultural son desactivados e incorporados a la matriz cultural imperante. De ahí que, en base a un discurso de homologación, Granillo haya proyectado sobre la comunidad: “los habitantes de este pueblo son muy laboriosos y se dedican a la agricultura y ganadería” (1872, p. 65). Por todo lo analizado, el libro ilustrado de Arsenio Granillo puede interpretarse como un primer álbum de la provincia de Tucumán de carácter institucional.

²⁸ El libro con fotografía montada fue un tipo de libro ilustrado desarrollado en el siglo XIX que implicó un trabajo en conjunto entre el fotógrafo y el impresor (Ferrari, 2016). En este proceso el montaje de las albúminas se realiza manualmente sobre la impresión mecánica. Por lo tanto, en la hoja de papel que contiene la referencia impresa se adhiere con engrudo la albúmina. Luego, las hojas son devueltas al impresor quién las ordena y cose, finalmente, el pliego.

Paisaje e imprenta: industria, naturaleza y ciudad

Una década más tarde, a pedido del Poder Ejecutivo nacional se redactó un segundo libro ilustrado de tipo institucional que adquirió el nombre *Memoria Histórica y Descriptiva de Tucumán* (1882). Según la disposición, el gobierno nacional propuso “(...) abrir un Concurso en todas las Provincias de la República para la redacción de Memorias descriptivas, bajo el punto de vista agrícola e industrial” (Groussac, Terán et al, 1882, s/n). Atendiendo a la coyuntura del período no resulta casual el encargo realizado por el Estado, el cual se insertó en el proceso de expansión de la línea de la frontera interna, la expropiación de tierras indígenas y el restablecimiento del control sobre el territorio nacional.

Con motivo de hacer cumplir el encargo, el gobierno provincial de Miguel M. Nogués le transfirió la tarea a un grupo de ilustrados integrado por Dr. D. Juan M. Terán, D. Alfredo Bousquet, Dr. D. Javier F. Frías y D. Inocencio Liberani, el cual estuvo presidido por el intelectual francés Paul Groussac. En esta obra son varios los aspectos que se distinguen de la elaborada por Granillo. En cuanto al contenido se presenta diferenciado por áreas específicas de conocimiento como, por ejemplo, el apartado denominado *Aspectos físico-Fauna y Flora* y el de *Meteorología*. No obstante, el componente más sobresaliente es el enfoque histórico que le otorgó la participación de Groussac, quien trazó una historia de la provincia que comprende desde el período precolonial (1400) hasta el momento de la redacción del libro (1880). Seguramente esto se debió a su propia trayectoria intelectual en la que se desempeñó como docente, escritor de discursos sobre el pasado, polemista, literato, editor, mentor de órganos de prensa y de revistas culturales, tránsito que lo llevó a ocupar el puesto de director de la Biblioteca Nacional (Bruno, 2005).

En relación con la dimensión material, el libro fue impreso en su totalidad –texto e imagen– en la imprenta de Martín Biedma, ubicada en la ciudad de Buenos Aires, a través de la técnica de impresión mecánica al medio tono, la que apareció en la década de 1870 como alternativa a las planchas de metal o de madera grabada. La incorporación del medio tono en la imprenta fue fundamental ya que permitió la reproducción en papel de imágenes en tonos intermedios, mediante el empleo semitonos en gris. Este aspecto le otorgó al libro de Groussac cierto sentido de unidad y homogeneidad. En cuanto a las imágenes, el libro contó con once grabados, de los cuales siete son de haciendas e ingenios, tres de paisajes montañosos y una vista urbana de la ciudad. De la totalidad sólo la vista urbana está firmada por el artista viajero Adolf Methfessel, por lo que se desconoce la autoría de las demás imágenes.

El capítulo xvii titulado *Industrias* y redactado por Alfredo Bousquet agrupa las imágenes de haciendas e ingenios. Es notable el lugar preponderante que se le otorga a la actividad azucarera por sobre la curtiduría, el molino y el aserradero. Dicha preferencia se ve tanto en la cantidad de páginas destinadas al desarrollo de la actividad como en las imágenes participantes, las que en su totalidad se ubican en el apartado *Industria azucarera*. La explicación sobre el apoyo que obtuvo el sector azucarero se resume en tres factores: 1- el ingreso del ferrocarril a Tucumán en 1876, 2- la protección arancelaria por parte de los gobiernos conservadores y 3- la

importación de maquinaria eximida de impuesto aduanero en el año 1876 (Campi, 1999, 2000). En este sentido, el rol del Estado fue proteger y fomentar el nuevo modelo productivo agroexportador. Al respecto, el expresidente tucumano Nicolás Avellaneda expresó en 1882: “La prosperidad industrial de Tucumán acrece en cada año (...) El humo arrojado por las calderas de las máquinas con que fabrica su blanca azúcar, no alcanzará a empañar la pureza de sus cielos” (Avellaneda en Borda, 1916, s/n).

Por lo tanto, las imágenes en el libro de Groussac reforzaron el ideario productivo provincial en torno al azúcar ya esbozado en los paisajes de Paganelli al que se adhirió la maquinaria específica como componente de progreso y modernización. Por consiguiente, las representaciones de los espacios internos presentan salones de centrifugas y maquinarias con un claro uso del dibujo técnico que se ve reflejado en el empleo de una línea descriptiva (figura 4). En cambio, las exteriores se vinculan con representaciones pintorescas del paisaje rural. En ellas se distingue aún más la división del mundo entre el espacio del propietario y el del peón, separación que se proyectó entre el área de residencia –chalet– y el área de trabajo –sembradío de caña. Algunas escenas presentan paisajes intermedios de tinte costumbrista que aluden a trabajadores del ingenio –zafreiros, capataces y campesinas– pero desde una neutralidad descriptiva. Es decir, las figuras representadas no resultan muy diferentes a las de otros campesinos del país y/o el continente.

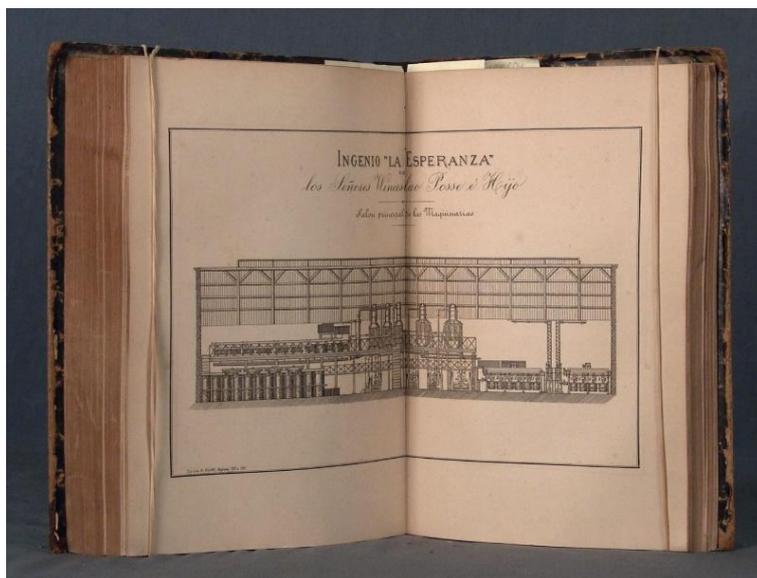


Figura 4. Ingenio La Esperanza. Salón principal de las maquinarias. Libro dirigido por Paul Groussac, 1882. Imagen extraída de la página Las gárgolas, revista de arte.

El capítulo II de la segunda parte del libro denominado *Aspecto físico-Flora y fauna*, a cargo de Paul Groussac, reúne las tres representaciones de paisajes naturales. Una de ellas muestra un espacio apartado emplazado en una topografía montañosa que exalta las particularidades geográficas de quebradas y valles. Las otras dos imágenes se ubican en un terreno boscoso de tipo selvático en el interior de un cerro deshabitado. En ellas, las representaciones de una vegetación inmensa y de una cascada que cae del pico de una montaña aluden a la temática e

iconografía romántica y a la expresión de lo sublime por antonomasia. La imagen titulada *El río seco al pie del cerro San Javier* (figura 5) convoca el tema sobre la relación del hombre y la naturaleza y presenta un tratamiento similar a las obras correspondientes al romanticismo alemán. De este modo, la naturaleza es vasta y gigantesca en comparación a las dimensiones del jinete y su caballo. Desde un punto de vista elevado, la escena de la figura en soledad se encuentra enmarcada por árboles y un desbordado follaje que apenas permiten vislumbrar el cielo. Este escenario romántico se completa con el clima tenue de la imagen que, a través de una clave tonal media mayor, refiere a un momento diurno.

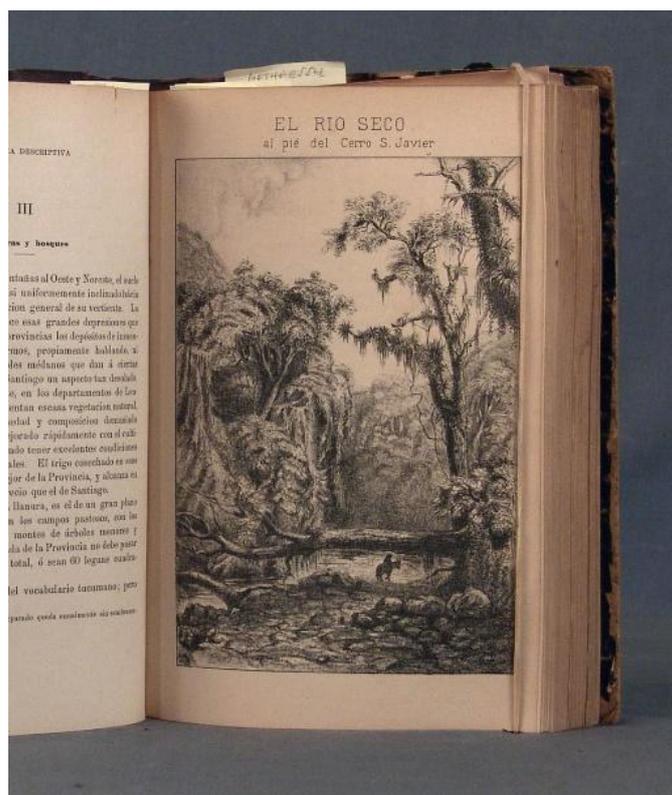


Figura 5. *El río seco al pie del cerro San Javier.* Libro dirigido por Paul Groussac, 1882. Imagen extraída de la página *Las gárgolas*, revista de arte.

Finalmente, es en el capítulo xx titulado *Ciudad de Tucumán*, redactado por Javier F. Frías, donde se coloca la última imagen del libro. Esta es una vista panorámica de gran tamaño dibujada por Methfessel que se encuentra plegada hacia el interior del libro (figura 6). Si bien Paganelli ya había fotografiado panorámicas de la ciudad, el dibujo del artista presenta una mayor complejidad que no es atribuible solo a la técnica empleada, sino también a la novedosa selección tanto del fragmento a representar como del lugar desde donde hacerlo. Al respecto, desde lo visual es evidente que el artista se ubicó en una terraza a varias cuadras de la plaza principal con orientación noreste. Esa posición le permitió tener en frente el cabildo y las montañas, dos elementos valorados en aquel momento por su atractivo y su relevancia civil. Asimismo, la altura le permitió abarcar los edificios religiosos y describir la fisonomía de la arquitectura urbana. En cuanto a la iluminación, la clave tonal media menor

empleada –quizás proyectada de la fuente de luz natural percibida- le otorgó claridad y nitidez a la imagen. Al mismo tiempo, la destreza del dibujo puso de manifiesto la formación de arquitecto paisajista con la que Methfessel contaba.

Según los datos textuales en la imagen, la panorámica fue tomada del natural desde «el teatro», lo que resulta significativo por dos motivos. Por un lado, al realizar el dibujo desde un espacio singular de sociabilidad diferencial, Methfessel toma como propio el punto de vista de una subjetividad burguesa. Desde ahí, se puede pensar el paisaje urbano como un lugar de enunciación de la elite local. Por otro lado, la alusión al teatro expresa la existencia de un espacio vinculado con el desarrollo de la cultura que, como en la fotografía del establecimiento educativo de Paganelli, insiste en insertar a Tucumán dentro del proyecto moderno y civilizador.

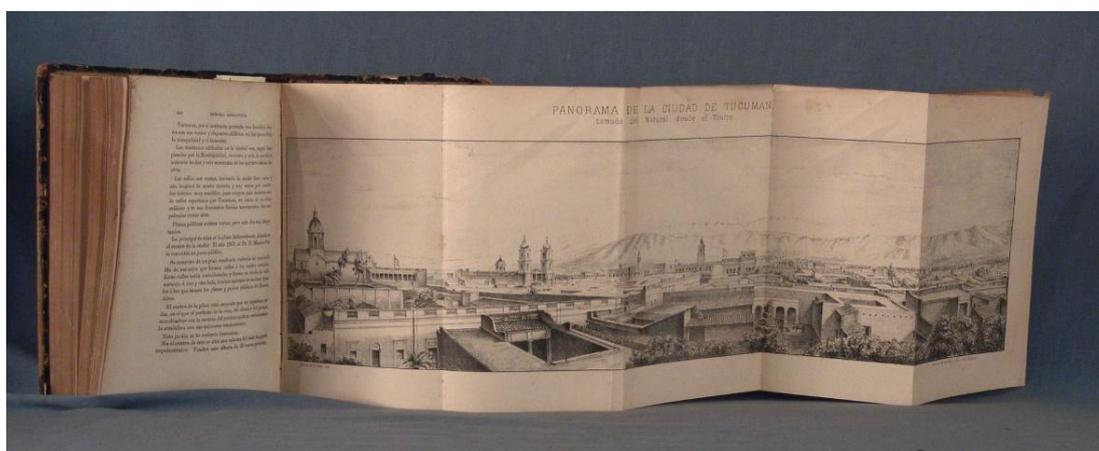


Figura 6. Panorama de la ciudad de Tucumán. Tomado del natural desde el teatro. Libro dirigido por Paul Groussac, 1882. Imagen extraída de la página Las gárgolas, revista de arte.

Cabe destacar que la colaboración de Methfessel en el libro se encontró ligada a su residencia en Tucumán. El artista llegó a la ciudad luego de su participación como cronista en la guerra contra el Paraguay por medio de Paul Groussac, quien le ofreció el cargo de profesor de dibujo y alemán en el Colegio Nacional y la Escuela Norma de Señoritas. En ese período trabajó amistad con Groussac y recorrió la provincia, especialmente territorios alejados de la ciudad como montañas y valles en el que inició estudios sistemáticos de arqueología (Museo Nacional de La Plata, 2000; Suárez Marzal & Spalletti, 2020).

En relación con lo analizado en este apartado, se observa en la obra de Groussac un reforzamiento del discurso visual en torno a la modernización y el progreso establecidos en el libro de Granillo como así también la expresión de un no lugar para la periferia. Es decir, si bien aparecen figuras de tipo costumbrista en el paisaje azucarero, podemos advertir que ellas refieren, más bien, a un estereotipo del campesino difundido en las representaciones pintorescas del continente. En ese sentido, las imágenes generaron un continuo borramiento de los rasgos locales contenidos en las identidades populares.

Por otro lado, resulta llamativo el nuevo componente que introdujo Groussac al imaginario visual: la naturaleza. Aunque la naturaleza provincial ya se había ganado un lugar en las representaciones literarias, generando gran adhesión en los poetas, es a partir de la repre-

sentación visual que el imaginario del jardín de la república se terminó de instalar. En este proceso, se asociaron las características de la naturaleza con las potencialidades del territorio. De allí que se lo haya vinculado con un espacio virgen, fértil, exuberante, abundante y, por lo tanto, productivo.

Paisaje y litografía: artistas viajeros y naturalistas en la consolidación del Estado nacional

En la década de 1860, durante la presidencia de Bartolomé Mitre, Domingo F. Sarmiento en su calidad de ministro puso en marcha un plan de promoción de la actividad científica, enfocándose en las Ciencias Naturales y Exactas. Para ello, convocó a científicos alemanes y nombró director del Museo Público de Buenos Aires al naturalista Hermann Burmeister. En ese mismo período arribó al país el pintor, dibujante y paisajista suizo Adolf Methfessel,²⁹ quien se vinculó con dicha comunidad y fue contratado por Burmeister como su colaborador en el área de ilustración científica del museo. Por lo tanto, a diferencia de otros naturalistas y artistas viajeros, la relación laboral que Burmeister y Methfessel tendieron con el sector dirigente dotó a su actividad de cierto carácter oficial. En este sentido, se puede apreciar en ellos la convivencia de dos miradas: una foránea y otra local. Atendiendo a sus biografías y sus itinerarios, también es posible vislumbrar en ellos un lazo especial con la provincia de Tucumán. Como se mencionó en los apartados anteriores, ambos se establecieron por un tiempo en la ciudad, forjaron amistades y se interesaron por la naturaleza del lugar. En el caso de Burmeister esta experiencia persistió luego de su casamiento con la tucumana Petrona de Tejeda.

En ese contexto, el naturalista alemán proyectó el álbum *Vues pittoresques de la Republique Argentine* (1881), el cual se realizó paralelamente al libro ilustrado de Groussac. A diferencia de los encargados elaborados para el gobierno de la nación,³⁰ el álbum fue publicado por una imprenta en París³¹ lo que indicaría, junto a su título, que fue un pedido extranjero. A su vez, el título marca una correlación con los álbumes de artistas viajeros de la primera mitad del siglo XIX, como el conocido formato *Voyage pittoresque...* en el cual los extranjeros asumieron la distancia del observador científico foráneo. Al mismo tiempo, según Mariana Giordano

²⁹ Su llegada también coincide con un movimiento migratorio masivo de suizos a causa de una serie de crisis que aquejó a la Confederación Suiza durante los años 1845 y 1855 (Síntesis de la emigración, s.f.). Entre dichos inmigrantes se encontraron profesionales, constructores, herreros, sastres, zapateros y relojeros (Suárez Marzal & Spalletti, 2020).

³⁰ Como, por ejemplo, *Los caballos fósiles de la Pampa Argentina* (1889) que fue impreso en Buenos Aires en la imprenta La Universidad para ser presentado en la Exposición de París. Esta edición contó con numerosos dibujos de Methfessel realizados desde la década de 1860.

³¹ Si bien no hay demasiados datos de la edición, es posible que haya existido una primera versión en alemán ya que en la portada del libro en francés se aclara que es una traducción del alemán bajo la autorización de Émile Daireaux. Por lo tanto, puede haber sido el francés Daireaux, escritor de *Buenos-Ayres La Pampa et la Patagonia* (1877), el comprador de los derechos sobre la obra o el mediador de la transacción con la imprenta francesa.

(2009), la mirada de dichos artistas sobre el paisaje y las costumbres, en contraposición a la creación del panteón de héroes nacional, expresó un *nacionalismo no oficial*.

Retornando sobre el álbum de Burmeister, de sus imágenes se pueden destacar dos vistas de las sierras de Tucumán y una imagen del cerro San Javier titulado *Selva de laureles en Tucumán*. Las vistas representadas desde el Manantial presentan dos puntos de observación distintas a través de los cuales se presentan dos escenarios de la misma montaña. En una de las imágenes, colocada en el cuadrante superior (figura 7), el punto de vista es levemente elevado y la línea de horizonte está trazada en el medio, ambos aspectos compositivos contribuyen a destacar la elevación de las montañas. En la otra, situada en el cuadrante inferior (figura 7), el punto de vista y la línea de horizonte son similares, pero Methfessel ya no se encuentra en una superficie llana sino sobre la misma montaña, ubicación desde la cual se observa el interior del cordón montañoso.



Figura 7. Vistas de las sierras de Tucumán desde el Manantial. Álbum de Hermann Burmeister, 1881. Imagen extraída de la página Junta de Estudios Históricos de Tucumán.

Por otro lado, en la imagen de la selva se aprecia una reminiscencia al paisaje de la primera mitad del siglo XIX en torno a la naturaleza, la ciencia y lo pintoresco (Catlin, 1990). En este sentido, si bien la imagen presenta un tema romántico como lo es el hombre y la naturaleza o el hombre y el espacio lejano, es notable que su tratamiento no presenta un carácter dramático. Por lo tanto, en la imagen existe una reelaboración de la categoría europea de lo sublime, a partir de la cual se sostiene la fascinación y el asombro que sugiere la inmensidad de la naturaleza, aunque dejando de lado el sentimiento de temor. Esto se expresa en el tratamiento descriptivo del paisaje, la desaturación de los colores al tinte y al matiz y el empleo de una luz suave, a manera de nebulosa, conseguida por una especie de perspectiva atmosférica.

No obstante, en el paisaje de Methfessel la naturaleza apaciguada conserva su inconmensurabilidad. Desde un plano levemente picado y el juego de escalas, entre los grandes árboles y las pequeñas figuras a caballo, la selva se compone robusta y frondosa. Para ello también

intervienen los indicadores de espacialidad, gradientes de textura y tamaño en la que interviene también la perspectiva del tipo atmosférica antes mencionada. A pesar de las diferencias que presentan las tres imágenes de Methfessel, en ellas se esbozan características de un paisaje totalmente divergente al “desierto” pampeano.



Figura 8. Selva de laureles en Tucumán. Álbum de Hermann Burmeister, 1881. Imagen extraída de la página Junta de Estudios Históricos de Tucumán.

En este punto, podríamos preguntarnos qué aportó la mirada foránea en relación con las reflexiones y miradas de la comunidad tucumana sobre su propio paisaje. La articulación de estos modos de ver resulta adecuada para analizar la manera en que se construyó el imaginario visual que, como se distinguió en el apartado anterior, asocia el territorio provincial con la descripción “jardín de la república”. Desde una primera lectura, según las imágenes comprendidas, podríamos afirmar que Methfessel encarna la forma de representar de los viajeros. Sin embargo, si indagamos sobre las representaciones de la naturaleza local propuestas por los intelectuales tucumanos, como Juan Bautista Alberdi, hallaremos en ellas una imagen paradisiaca.

Empero, dicha representación fue construida a través de la mirada de los viajeros que transitaban por la ciudad, los cuales sentaron las bases de un modo de ver que fue apropiado por figuras importantes, en cuanto permitía destacar las particularidades de la provincia por sobre las de otros territorios del país. De este modo, en su percepción, Alberdi retomó la experiencia del comandante inglés José Andrews, quien en su viaje de Buenos Aires a Potosí y Arica visitó en 1825 la provincia y sobre ella expresó:

Imperecederas, profundamente arraigadas, quedaban en mi espíritu las impresiones que recibía al contemplar en su propio lugar, las incomparables bellezas de esa tierra deliciosa. En cuanto a grandeza y sublimidad, no creo

que sean sobrepasadas en parte alguna de la tierra (Andrews en Borda, 1916, p. 221).

A la luz de estos relatos, Alberdi citó en su libro *Memoria descriptiva sobre Tucumán* (1834) la frase de Andrews a la que le agregó otra apreciación: “Tucumán es el jardín del universo” (Alberdi en Borda, 1916, p. 231). La imagen forjada es recurrente en escritores contemporáneos a Methfessel como, por ejemplo, Groussac quien expresa:

Esta naturaleza sola, desnuda, únicamente revestida de su belleza serena y risueña, arroba los sentidos y se impone a la imaginación: semejante a la estatua del Louvre, sin adornos, sin brazos, sin corona y sin leyenda, pero reina incontestable por el derecho divino de su hermosura. (Groussac, 1916, p. 294).

Por lo tanto, y aludiendo aquí también a las imágenes de los paisajes solitarios del libro ilustrado de Groussac, Methfessel no interpretó simplemente la distancia del observador científico extranjero, sino que más bien movilizó o activó una mirada ya constituida en el imaginario de la elite local. Con respecto a esto último, también resulta llamativo como en el título *Selva de laureles en Tucumán* el artista suizo tejió el sentido próspero y glorioso de la provincia en conexión con su capacidad productiva, cultural y urbana, enaltecida por la clase dirigente.

Consideraciones finales

A lo largo de este capítulo se ha analizado el proceso de construcción de un imaginario visual tucumano de carácter oficial en torno al paisaje local, condensando en tres representaciones: 1- la provincia azucarera con una industria prometidora, 2- un centro urbano culto y moderno y 3- el jardín del universo. Como se desarrolló, la dimensión oficial en las imágenes radicó, por un lado, en los dispositivos de circulación, es decir, libros ilustrados encargados por el gobierno provincial y nacional. Por otro lado, en los vínculos laborales-institucionales estrechados entre los extranjeros y la dirigencia política. De modo que se observa en el corpus de imágenes abordadas una cercanía para con el tipo de imagen documental que, en cuanto puesta en escena, presentó la selección de un fragmento de la realidad y ocultó lo que en ella no ingresaba. Desde el enfoque de la sociología de las ausencias, propuesto por Boaventura de Sousa Santos (2011), lo oculto puede ser interpretado como lo *no-existente*. Es decir, aquello obturado de manera intencional por una racionalidad monocultural. En ese sentido, la *no-existencia* se produce cuando una cierta entidad/identidad –en este caso una parte de la población tucumana– es descalificada y considerada invisible, no-inteligible o desechable, a través de categorías como, por ejemplo, lo ignorante, retrasado, inferior, local o particular e improductivo o estéril.

En el primer y segundo apartado, la imagen fotográfica y la impresa proyectaron la mirada de una elite provincial que organizó la sociedad alrededor de los ingenios. De este modo, las leyes de mecenazgo que rigieron las representaciones del paisaje, impidieron que en estas se expresen las tensiones sociales más aún incitaron a suprimirlas. En el caso de las fotografías de Paganelli fue Granillo, en nombre del gobernador Helguera, quien definió las características del pedido. En este punto, aunque la fotografía de carácter oficial suele ubicarse en la década de 1880, con la sistematización de los encargos por parte del Estado y la documentación gráfica sobre su proyecto modernizador, es evidente que las vistas de Paganelli constituyeron un claro antecedente. Por consiguiente, más allá de las libertades con las que Paganelli contó, sus representaciones vehiculizaron los ideales nacionales de progreso, modernidad y educación. De igual modo sucede en las impresiones del libro de Groussac, las cuales rindieron tributo a la industrialización azucarera y al crecimiento de la ciudad. Asimismo, entre lo que se muestra y lo que se oculta, el engrandecimiento de lo moderno tendió a una sistemática exclusión de lo premoderno y, con ello, ciertos cuerpos, territorios y memorias.

Por lo tanto, en contraposición a la convulsionada representación del paisaje pampeano, signada por el enfrentamiento con el indio y la epopeya de atravesar y poblar el desierto (Malosetti Costa & Penhos, 1991), la política de representación del paisaje tucumano se basó en “apagar” la conflictividad existente en las relaciones de dominación material y simbólica. Esta modalidad también se proyectó sobre el paisaje natural a partir de una mirada romántica – local y foránea– que tendió a contemplar la naturaleza, abstraída del mundo “contaminado”, dentro de sus límites estéticos. En efecto, dicha mirada definió un auditorio de consumo restringido para estas imágenes, en torno a un capital simbólico específico. Resta destacar, por último, la figura del artista, fotógrafo, naturalista e intelectual extranjero durante la segunda mitad del siglo XIX, dada su relevancia en el proceso de construcción de un imaginario local oficial a través del paisaje.

Referencias

- Alberdi, J. B. (2017 [1853]). Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina. Recuperado de <https://bcn.gob.ar/uploads/BasesAlberdi.pdf>
- Albornoz, C. D. (2020). Para una interpretación de la fotografía en Tucumán. Tomo I. Tucumán, Argentina: Editado por Carlos Darío Albornoz.
- Belting, H. (2007). Antropología de la imagen. Buenos Aires: Katz
- Bonaudo, M. (Direc.) (1999). Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Borda, L. (1916). Tucumán al través de la historia. El Tucumán de los poetas. Comisión Provincial del 1er Centenario de la Independencia argentina. Publicación oficial. Tucumán, Argentina: Imprenta Prebisch & Violetto.

- Bruno, P. (2005). Paul Groussac. Un estratega intelectual. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Burmeister, H. (1881). Vues Pittoresques de la République Argentine. Paris, Francia: Paul - Émile Coni, F. Savy and Ed. Anton.
- Campi, D. (2000). Economía y sociedad en las provincias del Norte. En M. Z. Lobato (Direc.), *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, pp. 71-118. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Campi, D. y RICHARD JORBA, R. (1999). Las producciones regionales extra pampeanas. En M. Bonaudo. (Direc.), *Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, pp. 363-422. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Catlin, S. L. (1990). La naturaleza, la ciencia y lo pintoresco. En D. Ades, *Arte en Iberoamérica*, pp. 63-99. Madrid, España: Turner.
- de Sousa Santos, B. (2011). Epistemologías del Sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16 (54), 17 - 39. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/279/27920007003.pdf>
- Esser, A.; Emerito, M. (2020). Museo de Bellas Artes de Tucumán. Historia entre dos centenarios. En E. Perilli de Colombres Garmendia (comp.), *XI Jornadas La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste argentino: Desde el Centenario hacia una historia integral del NOA*, pp. 156-171. Tucumán, Argentina: Centro Cultural Alberto Rougés.
- Fasce, P. (2018). El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX. *Artelogie*, 12 (12), 1-21. Recuperado de <https://journals.openedition.org/artelogie/1843>
- Ferrari. R. (2016). Ángel Paganelli. Sus tempranas fotografías, Tucumán. Buenos Aires, Argentina: Museo Roca Historia Visual Argentina.
- Giordano, M. L. (2009). Nación e identidad en los imaginarios visuales de la argentina. Siglos XIX y XX. *Revista Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV (740), 1283-1298.
- Granillo, A. (1882). Provincia de Tucumán. Tucumán, Argentina: Imprenta de La razón
- Groussac, P.; Terán, J. M.; Bousquet, D. A.; Frías, J. F. y Liberani, D. I. (1882). *Memoria Histórica y Descriptiva de la Provincia de Tucumán, 1882*. Buenos Aires, Argentina: Imprenta M. Biedma.
- Malosetti Costa, L.; Penhos, M. (junio de 1991). Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. Ponencia presentada en las III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. Centro Argentino de Investigadores del Arte. Buenos Aires, Argentina.
- Pantoja, M. C. (2020). Cultura visual e impresa: identidad, diseño gráfico y fotografías en las guías y almanaques de Tucumán, 1880-1920. *Travesía*, 22 (1), pp. 79-107. Recuperado de
- Pantoja, M. C. y Garabana Varela, T. (junio de 2010). Fragmentos de la modernidad: representaciones de la provincia de Tucumán en la fotografía (1870-1916). Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores UNT – CONICET. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina.

Síntesis de la emigración suiza a la Argentina (s.f.). Embajada en Suiza, s. n. Recuperado de <https://esuiz.cancilleria.gob.ar/node/1095>

Suárez Marzal, G. y Spalletti, L. (2020). Un artista en el museo: vida y obra de Adolf Methfessel. *Revista Museo*, 32 (32), 5-16.

Tomasini, C. (2013). Las técnicas fotográficas y sus posibilidades estéticas y utilitarias en la fotografía argentina del siglo XIX. XIV Jornadas Inter escuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

CAPÍTULO 10

La pampa que pintó Sívori

María Teresa Macario

Hacia la mitad del siglo XIX y principios del XX, Argentina vivió lo que después fue conocido como el proceso de conformación del Estado Nacional. Los intelectuales de estos tiempos escribieron sobre lo que debía ser el futuro del país, diagnosticaron problemas y desafíos, llevaron a cabo políticas estatales para erradicarlos; y establecieron las bases de un Estado Nacional y un sistema de gobernabilidad. La Argentina comenzó a inventarse a sí misma, bajo un modelo de país moderno y liberal; y las artes visuales jugaron un papel decisivo en estas pugnas. Se consolidó un circuito artístico, géneros pictóricos; y la pampa y su representación fueron factores que desvelaron a más de un pensador. Pasaron a la historia célebres sentencias, tales como la de Sarmiento en su *Facundo*: “el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, se le insinúa en las entrañas” (Sarmiento, 1970, p.9), o la de Schiaffino, que expresaba que “la belleza de la Pampa es puramente literaria” (Schiaffino, 1933, p.353). Literaria, extensa, problemática: la pampa fue el escenario a partir del cual comenzó a desarrollarse el género del paisaje en Argentina. Según di Luca (2017) el género se consolida con referencia a tres aspectos: en primer lugar, al desarrollo de una cultura urbana, que habilita una percepción estética de aquello a lo que ya no se pertenece, lo rural. En segundo lugar, a la producción de un sistema de propaganda de identidad nacional. Y, por último, en vinculación con el proceso de formación y autonomía del circuito artístico, que empieza a secularizarse y a responder a los gustos del público burgués. En este sentido, Malosetti Costa explica que “El paisaje de la pampa (...) es construido entonces en las letras, en un gesto apropiador desde la ciudad, en torno a la demanda de una imagen distintiva de la identidad nacional” (Malosetti Costa, 1996, p.20). La autora menciona a *La Cautiva* de Esteban Echeverría como el punto de referencia para los escritores del romanticismo criollista pintoresco. La intención de Echeverría, que advierte en su prólogo de *Rimas* de 1837, fue “pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del Desierto” (Echeverría, 2006, p.7). La intelectualidad porteña comienza a atender a las demandas de un público lector, que comienza a cultivar un gusto por las bellas artes, condición necesaria de cualquier nación civilizada que se precie de tal.

Pero, como dice Penhos (1996), para los pintores argentinos, la llanura de la pampa ofrecía más problemas que soluciones. Schiaffino dijo que la pampa era imposible de ser pintada porque no había árboles a los cuales subirse para poder apreciar la inmensidad, y desligó en los escritores la tarea de sacarle belleza a la pampa. Calixto Oyuela le replica describiendo detalladamente los es-

pejismos y los juegos de reflejos de luces en las aguas y expresa: “He visto más de una vez hundirse un jinete en aquellas aguas quiméricas, y he lamentado no poseer un pincel para hacer visible la audacia de aquella sumersión magnífica” (Oyuela, 1943 p. 55) Schiaffino, a su vez, le responde: “yo entendía haber cumplido con ella reconociéndole belleza literaria, capacidad para inspirar a nuestros hombres de letras (...) Hay asuntos literarios y otros que son pictóricos” (Schiaffino, 1933, p.357-358), y explica que Oyuela, habiendo descrito de forma tan poética los efectos de los rayos de luz sobre el agua que se producen en la pampa, no hace más que reafirmar su argumento: la belleza de la pampa le compete a los escritores, no a los pintores.

Cierto es que, en este tiempo, “el desierto no fue paisaje” (Malosetti Costa, 2005, p.292) y el horizonte eterno de la pampa quedó al servicio de la acción que en ella se desarrollaba. “La pampa fue en ellas apenas una línea de horizonte” (Malosetti Costa, 2005, p.295). La extensión, la llanura, la inmensidad, el horizonte pampeano, no podían ser materia prima, objeto y sujeto de representaciones. Por lo que las imágenes de la pampa van a ser deudoras aún de modelos literarios, que operaron al servicio de la formación de un gusto artístico burgués, y a su vez de un dispositivo de construcción de una argentinidad que necesita ser exhibida. El gaucho se desactiva como peligroso y pasa a ser la figura pintoresca del campo argentino, y el *indio* se representa en su faceta de más barbaridad, como testimonio de un pasado que la civilización había superado. Y atrás del gaucho, de la china, del rancho, del malón, del caballo o del ejército que avanza, la línea del horizonte pampeano apenas vislumbrada. No hay una apropiación del paisaje como autónomo, hay una incorporación de la geografía pampeana, nacida desde las letras, como atmósfera de la pintura.

En este escenario, surge la vida y obra de Eduardo Sívori (1847-1918). Malosetti Costa y Penhos en varias oportunidades han calificado a su trabajo como la emergencia de un nuevo modo de pintar la pampa, que parte de una apropiación del paisaje en términos plásticos, sin dependencias a las letras ni a modelos extranjeros. Dicen: “es el primer pintor que deja de considerar la pampa como escenario de las aventuras y desventuras humanas para transformarla en protagonista absoluta de la pintura” (Malosetti Costa & Penhos, 1991, p.202). Penhos, en un artículo titulado “Eduardo Sívori y el problema de un paisaje nacional” (1996), retoma esta hipótesis y la desarrolla. “La desaparición del conflicto en los territorios al sur de Buenos Aires (...) planteaba sin duda la posibilidad de una percepción distinta de la pampa y, como consecuencia de ello, de una concepción plástica renovada” (Penhos, 1996, p.12). Sintetiza esto en el pasaje del taller al campo, “es decir, de las escenas narrativas a los paisajes en apariencia desligados al tema literario” (Penhos, 1996,16). En el artículo, desarrolla extensamente los modos plásticos sivorianos, y cita a contemporáneos que lo califican de impresionista. Es interesante rescatar el caso de Schiaffino, enemigo de la plasticidad pampeana, que dice que “el pintor estaba preparado para apreciar la encantadora sencillez de la campiña bonaerense” (Schiaffino, 1981, p.95). Nótese que la resistencia perdura, al adjetivar a la llanura con el llamativo calificativo de *campiña*. Fue Schiaffino mismo, que dirigía el Museo Nacional en esos años, quien le encargó a Sívori un paisaje pampeano, *La Pampa en Olavarría*, de 1899; y quien ese mismo año le compra dos acuarelas: *Chacra la Porteña* y *Bañado Moreno*. En 1904 comandó el envío de

obras a la Exposición Universal de Saint Louis, donde incluyó dos paisajes de Sívori: *La Pampa en Olavarría* y *A la querencia*, este último merecedor de una medalla. Años después de subordinar la belleza de la pampa a la literatura, sin embargo, no tuvo aversión en incluir en su libro *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires (1909-1910)* (Schiaffino, 1981) las críticas que recibieron las telas de Sívori en las exposiciones del Ateneo, como el “paisaje tan joven y fresco” (Diario *La Tribuna*, mayo de 1893) de 1893 o la “hermosa página genuinamente criolla” (Diario *El tiempo*, noviembre 1984) sobre *Las gauchitas* expuesta en 1894.

Nos parece curioso contrastar estos datos ofrecidos por Penhos en su artículo de 1996, con lo que Malosetti Costa escribe en 2005: “Sívori nunca recibió un encargo ni oficial ni privado de realizar un gran paisaje de la pampa. Ni un paisaje grande ni chico. No hubo interés en tales representaciones” (Malosetti Costa, 2005, p.303). En el mismo artículo, la autora comienza atendiendo a la función social de las imágenes, los usos que han tenido históricamente, a la relación con la construcción de su género y la valiosa herramienta que constituye saber con qué fines, para qué o para quién fue realizada una imagen. Considerar que *A la querencia* de Sívori conforma junto con *La vuelta del malón* y *A través de la pampa*, una tríada de telas premiadas internacionalmente, nos ofrece inestimables claves para complejizar los usos y funciones que el paisaje argentino tuvo hacia principios del siglo XX. Rescatamos el dato que cita Penhos de Payró (Payro, 1988), que dice que Sívori vendió en su exposición de 1905, cuadros por el valor de \$7000, habiendo vendido en años anteriores acuarelas por el precio de \$200. Desconocemos qué obras fueron vendidas, pero sabemos que son más de una y con un precio elevado para esos días. Podemos suponer que algunas de ellas se trataban, efectivamente, de paisajes; más específicamente, paisajes pampeanos. Estos datos nos hablan de que los usos de las representaciones de la pampa pueden ser distintos a los que Malosetti Costa hipotetiza.

La autora agrega más adelante: “En el siglo XIX las escasas pinturas del paisaje de la llanura argentina estuvieron teñidas de nostalgia o (...) en una lógica de búsqueda de lo exótico (...) no involucrada con la exploración ni la apropiación de la tierra” (Malosetti Costa, 2005, p. 303). Esto, sin embargo, no parece reflejado en las pinturas al gouache de Sívori, que la misma Malosetti Costa menciona párrafos antes. Se trata de veintiocho pinturas al gouache sobre papel color sepia, de pequeño formato, que tematizan el paisaje pampeano y las actividades gauchescas, conservadas en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti. Hemos confeccionado exhaustivos catálogos razonados de los veintiocho gouaches, entendiendo las tres instancias de acercamiento y estudio a un bien patrimonial que establece el autor Bozidar Darko Sustersic (Sustersic, 2009): el inventario, el catálogo razonado y la historia del arte. Las dos primeras instancias son de tipo primario, inaugurales niveles de valoración y estudio de las obras en cuestión. La historia del arte es la encargada de tomar los conocimientos cuantitativos obtenidos a partir de las dos primeras instancias para generar un saber nuevo que rectifique, complejice o corrija lo establecido, y su rol es tomar los inventarios y los catálogos para trazar puentes entre ellos, rastrear nuevos datos y construir un nuevo conocimiento. Adjuntamos un catálogo razonado a modo de ilustración, realizado en el año 2018 junto con los veintisiete restantes; junto con la participación activa del personal del Museo Provincial, que puso a dispo-

sición el espacio y el tiempo para colaborar con esta tarea. Pero, continuando con la línea de Sustersic, nos animamos a continuar las instancias de estudio, trazando algunas primigenias hipótesis alrededor de estas imágenes.

De los veintiocho gouaches, sólo cuatro están fechadas en 1905. Pero podemos concluir por algunos indicios que aquí no cabe desarrollar, que por lo menos diez fueron pintadas en ese mismo año. Sería interesante descubrir que algunos de estos gouaches fueron expuestos o incluso vendidos en la exposición de 1905 que menciona Payró, aunque no contamos con información que confirme o rechace esta hipótesis. Por sus modos de representación, asumimos que fueron pintadas al *plein air*, y un dato interesante que parece reafirmarlo, es que quince de ellas llevan títulos de actividades en gerundio, tales como *Pastoreando*, *Mateando en el rancho*, o *Tabeando en la pulpería*. Las pinturas conforman un corpus de obras que retratan la vida en la pampa, y plasman de un modo único tareas agropecuarias, las reuniones en la pulpería y la cotidianidad del gaucho. Ciertamente Sívori se aleja más que nunca en estos gouaches de las querellas por el arte nacional y de las demandas de un Estado en urgencia por demostrar las raíces de una Argentina civilizada. El gaucho no está domesticado y construido artificialmente, está trabajando, tomando mate o incluso siendo reprimido por el capataz. En las imágenes no hay una “mirada desde afuera”, sino un “pasaje del taller al campo” (Penhos, 1996, 16). No se pinta desde la ciudad, estetizando aquello a lo que no se pertenece. Hay una apropiación de la tierra visible y palpable, pero sobre todo hay un intento de retratar, en veintiocho oportunidades, las particularidades de una vida pampeana, que está llena de matices y colores, de realidades y sentidos, como sólo en la pampa podría manifestarse. Parece que Sívori se abocó a un trabajo de intentar representar la pampa vivida, esa que parece escaparse en cada imagen, y que intenta expandirse en la siguiente. Ya no vemos un modelo de representación que le debe a las letras, y no hay un uso de la geografía como motivo, ni una construcción del paisaje histórico, que tiene más de historia que de paisaje. Hay una tensión del género que empieza a tomar autonomía, y se desprende de antiguos modelos, viejas querellas, y demandas del sistema de arte.



Eduardo Sívori, *Pastoreando*. ca. 1905. Gouache sobre papel. Colección MPBA.

No se pudo encontrar una circulación notoria ni célebre en el tiempo que las imágenes fueron producidas, y se sospecha que permanecieron entre las pertenencias del propio Sívori hasta su donación al Museo que hoy las conserva. No hay un uso de las imágenes en tanto “agentes transformadores en el devenir histórico” (Malosetti Costa, 2005, p. 294)



Eduardo Sívori, Mateando en el rancho. ca. 1905. Gouache sobre papel. Colección MPBA.

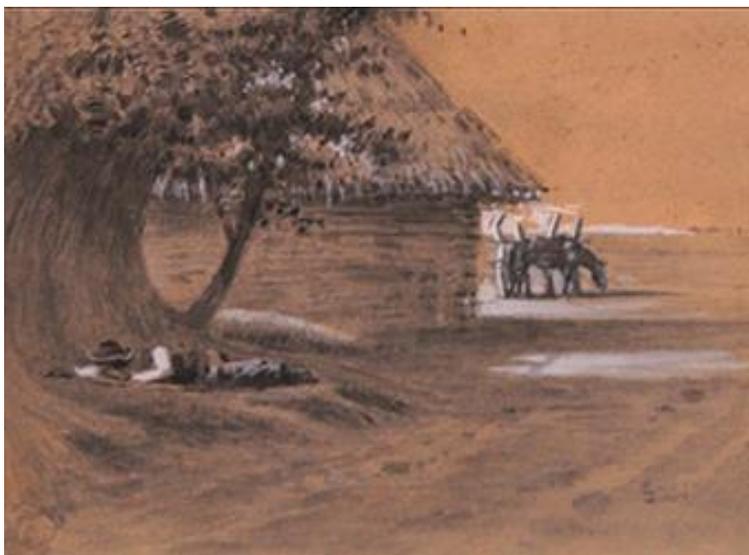


Eduardo Sívori, Tabeardo en la pulpería. ca. 1905. Gouache sobre papel. Colección MPBA.

Penhos escribe: “Con Sívori, el desierto es más desierto que nunca. El estatismo de algunos de sus cuadros, más que serenidad y placidez, parecen transmitir la idea de un espacio donde la historia no transcurre” (1996, p.17).

Podemos fácilmente asumir que la autora no ha podido apreciar los gouaches en cuestión al momento de decir esto. El tiempo de las imágenes no es un tiempo estático, ni pasivo, ni estancado al mejor estilo postal pintoresca. El tiempo de los gouaches es un tiempo activo, es el

tiempo de una pampa que está trabajando, que está siendo vivida, transitada, que condiciona, ordena y le da sentido a los hombres y mujeres que en ella construyen su vida. Ocho de ellos refieren a tareas con el ganado, cuatro retratan actividades en la pulpería, y otros refieren a actividades cotidianas tales como *Apagando la sed* o *Siestando*. Pero el que más parece discutir lo que Penhos expresa, es *Aguaytando*. En una representación cargada de nostalgia, con una fuerte carga de negro, podemos ver un gaucho con su caballo, mirando hacia un rancho alejado, del que proviene la única luz de la imagen. ¿Qué está *aguaytando*? ¿El nacimiento de un hijo, de una hija? ¿La muerte de algún familiar? ¿La salida de alguien, a quien debe apresarse? No sabemos lo que está esperando, pero pararnos ante la imagen nos llena de curiosidad, de ansiedad por saber qué está ocurriendo en ese rancho, y esperamos el momento donde el misterio se nos resuelva. *Aguaytando* está empapada de historia, de tiempo trascurriendo, que se nos ofrece a partir de la estaticidad de la espera, de aquel tiempo que parece detenerse en la expectativa de aquel acontecimiento, palpitando más que nunca.



Eduardo Sívori, *Siestando*. ca. 1905. Gouache sobre papel. Colección MPBA.



Eduardo Sívori, *Aguaytando*. ca. 1905. Gouache sobre papel. Colección MPBA.

Concluyendo, podemos decir que la labor de Sívori como pintor de la pampa es más compleja y polisémica de lo que ciertas lecturas proponen. Contrastar datos e información histórica alrededor de ciertas imágenes, y atender a su cualidad de patrimonio, complejizan ciertas lecturas establecidas. La pampa, primero leída como deudora de la literatura, luego como dispositivo de propaganda identitario, emerge aquí sino como paisaje autónomo, como los primeros ejercicios de independizar a la geografía como motivo de la pintura, para volverla sujeto y objeto de representación. Como mencionamos antes, sabemos que Sívori salió del taller, fue hasta la pampa y representó, allí mismo, la pampa que percibía y vivía. Sabemos también que los gouaches no tuvieron notoriedad ni fueron premiados internacionalmente, y posiblemente fueron calificados como ejercicios o borradores, cavilaciones pictóricas de un artista en sus tiempos libres. Pero hoy, lecturas holísticas de lo que antes fue desestimado, nos permiten arrojar nuevas hipótesis. Sívori puede ser calificado como uno de los primeros modernos, no sólo por su polémico óleo *El despertar de la criada*, sino también por ser el que incorporó tensión en la autonomía del género del paisaje de la mano de sus gouaches pampeanos.

Referencias

- di Luca, F. (2017). ¿Orillas sin río? Paisajes argentinos del Plata. En María de los Ángeles de Rueda y Magdalena Pérez Balbi (coord.), *Figuraciones de una modernidad descentrada*. La Plata: EDULP.
- Echeverría, E. (2006). *La Cautiva. El Matadero*. Buenos Aires: Terramar.
- Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991). Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. Actas de las III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica (pp. 195-204) Buenos Aires: CAIA.
- Malosetti Costa, L. y Telesca, A. M. (1996). El paisaje de la pampa en las últimas décadas del siglo XIX. Actas 2das Jornadas del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (pp. 20-31) Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Malosetti Costa, L. (2005). ¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino. En Graciela Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers (comps.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Oyuela, C. (1943). La raza en el arte. En *Estudios Literarios*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Payró, J. (1988). La pintura. En *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo VI. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Penhos, M. (1996). Eduardo Sívori y el problema de un “Paisaje Nacional”. Actas 2das Jornadas del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (pp. 12-19). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Sarmiento, D. (1970). *Facundo. Civilización y Barbarie*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

- Schiaffino, E. (1933). El Ateneo en 1894. En *La pintura y la escultura en Argentina*. Vol. 1. Buenos Aires: Edición del autor.
- Schiaffino, E. (1981). *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires (1909-1910)*. Buenos Aires: Ed. Bellas Artes/Francisco Colombo.
- Sustersic, B. (2009). Inventarios, catálogos razonados e Historia del Arte: distintos niveles de análisis e interpretación. *Espacios* (41), 24-33. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/104420529/Inventarios-catalogos-razonados-e-H%C2%AA-del-A> [25/03/2021]

CAPÍTULO 11

Cielo invertido

Fabiana di Luca

La llanura y sus representaciones pictóricas: entre la carencia, el exceso y el resto. De la escena de costumbres al paisaje y más allá. De la periferia de la imagen al centro, del centro a la fuga cromática. Emeric Essex Vidal, Prilidiano Pueyrredón y Thomas Gibson: la cuestión de la pampa y la pampa en cuestión.

¿Qué relaciones pueden establecerse para vincular una conformación geográfica dada con el desarrollo del género pictórico al que llamamos paisaje y los modos que asume? Desechados tanto un determinismo de tipo mecanicista –en la cosa estaría la forma de representar la cosa–, cuanto una concepción absolutamente idealista de las prácticas pictóricas –encerradas en una especie de *loop* completamente autónomo del mundo–, tal pregunta conduce a una revisión del corpus de imágenes de acuerdo a una perspectiva distinta. La historia –también la historia del arte, o quizás sobre todo la historia del arte– es la forma en que una sociedad convierte a sus documentos en monumentos. Por lo tanto, sólo se constituye como escritura y por tanto podemos leerla, también, a condición de reescribirla. Detenernos para reescribir, sin textos sagrados ni íconos inamovibles. De allí que esa nueva perspectiva pueda, además de ver otras imágenes en las imágenes de siempre, contribuir tanto a la modificación del corpus considerado como a la ampliación de las fronteras del género.

Concretamente: ¿qué sucede entre la llanura pampeana y la pintura de paisajes? No es sino hasta bien entrada la década del ochenta del siglo XIX que la pampa empieza a ser representada como paisaje, liberada ya de la pintura histórica o de costumbres. Tampoco se había desarrollado previamente en la Argentina una escuela paisajística tan potente como, por ejemplo, la que podemos identificar en México (Malosetti Costa, 2005, p.292). Según la autora, las representaciones de la geografía de la república naciente, sobre todo representaciones de la llanura pampeana –que por múltiples razones fue constituyéndose como imagen dominante en las artes visuales y en la literatura argentinas, y entronizando como imagen esencial de la nación– surgen con las producciones de los artistas viajeros y los pintores costumbristas. Se trata de representaciones que incorporan la pampa, o la ciudad –incipiente, precariamente establecida sobre ella–, como telón de fondo para escenas de costumbres o de los procesos históricos. Priman la descripción naturalista, de carácter documental hasta cierto punto, y la concepción pintoresca a modo de evasora o atenuadora de conflic-

tos. Se trate de conflictos políticos, sociales, existenciales, metafísicos. O de conflictos del propio modo de representación. Este carácter de las prácticas pictóricas relacionadas con la llanura, durante la primera mitad del siglo XIX argentino, pareciera clausurar toda posibilidad del paisaje como experiencia de lo sublime.

Pero, ¿qué sucede si volvemos a mirar esas imágenes que representan tempranamente la pampa haciendo foco ya no sólo en la escena que transcurre en la tierra, sino sobre la que se desarrolla en los cielos? La hipótesis, a revisar, es que el análisis de la representación del cielo introduciría nuevas lecturas posibles de tales imágenes. El giro de la mirada, ya no tendida fatalmente hacia la inmensidad que la perspectiva propone –la perspectiva de ese terreno y la perspectiva adoptada para pintarlo–, sino inclinada hacia arriba, podría romper el estatismo y fragmentar el carácter unívoco de las relaciones entre representación y geografía representada.

A propósito, cabe reflexionar acerca de los modos en que los pintores se vincularon con este espacio: el viajero de paso, el pintor criollo que vive en las afueras de la ciudad, el viajero que se interna y se radica, al menos por un período, en la pampa. ¿Originarían esos diversos recorridos y esas diversas vinculaciones efectos en la manera de ver y representar tal espacio? Y, por otro lado, más que una irrupción del paisaje como novedad absoluta y ya perfectamente constituida a partir de sus primeras expresiones, ¿no podría pensarse en una presencia latente (y creciente) del paisaje en las escenas costumbristas, de las que luego iría emergiendo y consolidándose como género autónomo? Por supuesto, esa latencia puede ser vista y leída solamente de manera retrospectiva. Una vez que la nueva forma se estableció, es en relación con ella que puede la mirada histórica establecer antecedentes. En ausencia de la forma nueva, quizás tales innovaciones aún parciales, más o menos leves, pudieran ser consideradas por los contemporáneos dentro del juego de las variaciones aceptables, o ser fustigadas como desvío, disonancia, manierismo.³²

La propuesta es revisar el corpus de representaciones de la pampa argentina en la primera mitad del siglo XIX, que, según un criterio de clasificación del género, aún no son paisaje, en busca de los posibles avatares del paisaje. O sea, de las huellas de algo que sólo desde aquí, desde este lugar de mirada y de enunciación, podemos identificar. Al fin y al cabo, ya incluso en las ciencias *duras* se acepta que la posición del observador modifica la mirada y el objeto observado. Entonces, descartados los restos de positivismo –un corpus pictórico constituido aluvialmente, como en capas geológicas que son lo que son de una vez y para siempre–, descartada la teleología –un rumbo inamovible y fatal de las artes que se podría identificar a partir de la pura especulación estética–, toda mirada sobre una obra debe ser también mirada sobre el lugar desde el cual se mira, y estar dispuesta a transformar eso que mira.

En resumen: la inclusión del cielo en lo que pintan, permitiría a los pintores representar no sólo y principalmente lo que ya conocen –en primer lugar, reproducir las formas aceptadas y esperadas de representar ciertos espacios–, sino también lo que ven y desconocen

³² En el ensayo *Kafka y sus precursores*, Borges plantea que “cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”. ¿Podemos pensar en algo similar para la pintura?

(sobre todo porque las formas que los preceden no los han preparado). Eso que es inmenso, inabarcable, acaso incognoscible: la pampa, sí, pero también todo aquello de lo cual podría devenir metáfora, alegoría, símbolo. O, desde el observador, el cielo nos permitiría ver todo eso. Efectos de forma y sentido en los cuales puede implicarse el género paisaje, un tanto a contracorriente de lo que suelen plantear los estudios postcoloniales, que lo consideran, sobre todo, un género imperial³³.

Los viejísimos cielos

De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia de cielo. Más de una vez me sentí diminuto bajo ese azul dilatado: en la playa amarilla, éramos como hormigas en el centro de un desierto. Y si ahora que soy un viejo paso mis días en las ciudades, es porque en ellas la vida es horizontal, porque las ciudades disimulan el cielo. Allá, de noche, en cambio, dormíamos, a la intemperie, casi aplastados por las estrellas. Estaban como al alcance de la mano, y eran grandes, innumerables, sin mucha negrura entre una y otra, casi chisporroteantes, como si el cielo hubiese sido la pared acribillada de un volcán en actividad que dejase entrever por sus orificios la incandescencia interna.

Juan José Saer, EL ENTENADO

¿Cuáles eran las dificultades de los pintores viajeros para pintar la pampa? Quizás no fueran muy diferentes a las que afectaban a los primeros pintores criollos. Y llegaban a traducirse incluso en imposibilidad por fuera de las formas ya establecidas y dominantes de representar esa geografía, o sea las formas admitidas de *mostrarla*. Quizás porque no la habitaron, porque sólo pasaron por la pampa. No tuvieron la *experiencia* del paisaje como propuso, en sintonía con el romanticismo, Humboldt. Tal vez la pampa lleve otro tiempo para experimentar eso que en espacios tales como la montaña o la selva termina imponiéndose de manera bastante rápida merced a la exuberancia de formas, de colores, de vegetación, de fauna. Allí, la experiencia del espacio y sus efectos parecieran ser más inmediatos. Las variaciones se imponen a la percepción mucho más velozmente que la *monotonía esencial* de un espacio que Borges, conocedor profundo como pocos, calificó de “*casi abstracto*” en *El Fin* (1956). La pampa, en su inmensidad, en su lisura, requiere otra temporalidad. Mucho más larga. Más quieta. Si no se permanece lo suficiente en esa extensión, que no es vacío, difícilmente se vuelva un espacio significativo. Se necesitan el paso de la luz, el paso de las estaciones, su regreso que completa un ciclo, para que se llene de sentidos, para que pueda traducirse en gestos representativos.

³³ Se trata de pensar dialécticamente cómo esos géneros pueden a la vez ser parte del dispositivo imperial, y admitir críticas y puestas en crisis desde adentro. Incluso constituirse en ventana hacia la autonomía, hacia formas de culturas nacionales que propongan modos nuevos y propios de representar una geografía en tensión respecto a las representaciones de la cultura imperial.

Hasta aquí, aspectos relacionados con lo natural y la forma de percibirlo, situados en el principio necesario de toda representación. Pero sabemos que la visión no es sólo ni principalmente la visión fisiológica, que toda visión es cultural. O sea que en el principio de toda visión está la experiencia de las representaciones previas, sin que se pueda identificar un grado cero. La incipiente literatura argentina, a diferencia de otras literaturas latinoamericanas, se prodigaba en abordajes de la geografía de tipo más bien utilitario. En la gauchesca –muy notablemente en el *Martín Fierro* de José Hernández– la pampa es pródiga en huellas, indicios y rastros que permiten conocer cuáles son los mejores caminos, las plantas que señalan la existencia de napas de agua o la cercanía de aguadas, las configuraciones del terreno que advierten de la posible presencia de aves de caza o cuyos huevos pueden comerse. La figura del rastreador exaltada por Sarmiento en el *Facundo* encarna esta idea. Cuando Fierro y Cruz, después de enfrentarse con la partida, se exilian con rumbo a las tolderías del *salvaje*, conocer ese código se convierte en asunto de vida o muerte. ¿Esta planta es nutritiva o es venenosa? ¿Estos son rastros de un puma o de un animal inofensivo? ¿Adónde podrá conducir esta picada entre los pajonales? Lucio Victorio Mansilla, en *Una excursión a los indios ranqueles*, sostiene asimismo un abordaje pragmático, aunque un tanto divergente. En su caso, mucho más sistematizado: de índole topográfica, militar. La suya no es visión de fugitivo, sino la visión del grupo de avanzada de los conquistadores. Porque de lo que se trata es de aprehender esa geografía a disputar con el *salvaje* para ser más eficientes en la lucha por apropiarse de la tierra.

El paisaje como dispositivo literario ingresa en la literatura argentina recién por medio de la obra (traducida del inglés) de Guillermo Enrique Hudson. Carlos Gamerro ha señalado la doble inserción de Hudson como autor (2015, 183-185). Nacido en la Argentina, conoció la llanura como niño que vagabundeaba por ella, como habitante adulto, como jinete, como arriero, como ornitólogo. Escribió sus libros en inglés, si bien algunos de los títulos más importantes –entre ellos *Un naturalista en el Plata* y *Allá lejos y hace tiempo*– de inicio a fin tienen como escenario la llanura pampeana. Esa obra adquiere una personalidad y una función en el marco mayor de la literatura inglesa y otra en el de la literatura argentina. En una, forma parte de la larga serie de quienes han puesto sus ojos en la naturaleza, y a partir de ella han logrado *un estremecimiento nuevo*. Es uno de los compañeros de ruta, desde la prosa, de la poesía lakista, de pintores como John Constable y William Turner. Aunque con un carácter distintivo: su rol de memorialista. Escribe en ausencia, desde lejos y tiempo después de haber vivido las peripecias narradas (*Far away and long ago*). Y no es cualquier memorialista, sino uno moderno –cercano a Proust o a Felisberto Hernández– cuya mirada no sólo se posa en lo recordado, sino también, fundamentalmente, en la memoria, en los modos de recordar y de escribir lo recordado. Hudson adquiere un carácter de singularidad y novedad marcadísimo no sólo por esto, sino también por la introducción del dispositivo paisaje. Es un hito.

Al aparecer el libro póstumo de Ezequiel Martínez Estrada titulado *Revisión de las letras argentinas*, un módico escándalo estremeció las cátedras. El autor de *Radiografía de la Pampa* y *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, en un breve ensayo acerca del nacimiento de nuestra literatura, tenía el coraje o el descaro para excluir de los textos fundacionales a la llamada Lira

argentina, esas loas de cuño neoclasicista a la Revolución de Mayo sin más lectores que los estudiosos. Y, producidas por la elite instruida, jamás encarnaron en quienes ponían el cuerpo en las batallas por la independencia. Tal su argumento. Y como si esa herejía fuera poco, afirmaba que la expresión literaria nacional provenía de los cielitos y diálogos patrióticos –surgidos de la pluma del oriental Bartolomé Hidalgo y cantados por los guitarreros que siempre había entre la tropa–, la gauchesca y el aporte crucial de los viajeros ingleses. ¡¿Cómo podía nacer una literatura escrita en castellano de textos que fueron escritos en inglés?! ¿Qué dislate proponía ese hombre? Únicamente un muerto podía animarse a tanto.

Décadas después, ya extintos aquellos furores letrados, Carlos Gamerro estableció cuál había sido el aporte de esos viajeros. Y, en especial de William Henry Hudson, que no fue estrictamente un viajero, pero compartió buena parte del mundo cultural de éstos, sumándole una experiencia del lugar de la cual carecían. Ese aporte es un abordaje verbal de la geografía no limitado a lo utilitario o a lo pintoresco, esa torsión del lenguaje que genera una especial epifanía: lo que la nueva teoría literaria denomina *paisaje*. Ya no cualquier descripción de un ambiente natural, sino un modo particular, un dispositivo perfectamente diferenciable tanto en formas cuanto en efectos.

Por qué no pensar –inexistente el problema del idioma– en una función análoga para los pintores viajeros. Adelantados que se habrían comenzado a alejar de los modos de representación habituales, quizás sin proponérselo, incluso no advirtiéndolo del todo, aunque no alcanzaran a producir obras nítidamente clasificables como paisajes. O, de nuevo desde el sitio del observador: productores de rasgos que podemos identificar hoy como antecedentes del paisaje, para incluirlos dentro de una nueva serie.

En el camino

Siempre he pensado que nada es mejor que viajar a caballo, pues el camino se compone de infinitas llegadas. Se llega a un cruce, a una flor, a un árbol, a la sombra de la nube sobre la arena del camino; se llega al arroyo, al tope de la sierra, a la piedra extraña. Pareciera que el camino va inventando sorpresas para goce del alma del viajero.

Atahualpa Yupanqui, MEMORIAS

Regreso a la ciudad desde mi pueblo natal, situado en el sudeste de la pampa húmeda. Es de madrugada. La niebla, como suele suceder en invierno, obtura la visión de la llanura que la ruta 3 recorre. De un momento para el otro, queda atrás la nube que venía atravesando, y la llanura se revela hasta donde alcanza la mirada. Amarillos ocres, marrones tierra, grises, verdes amarillentos pincelan la superficie terrestre en una franja muy fina y llana sobre la que se expande –en otra franja mayor que abarca mi campo visual casi por entero– una variedad de grises, celestes, azules, blancos amarillentos, blancos azulados y negros. Los accidentes topográficos, algunas tareas rurales ya en movimiento, los montes que señalan los cascos de las

chacras y los carteles viales van perdiendo protagonismo. El cielo llena todo. Asume infinitud de formas, de luces y de sombras, de variaciones cromáticas. Imprime sentido a la mirada. O sea: dirección y significado. Advierto un desplazamiento absoluto de mi percepción de esa geografía particular que llamamos pampa.

Como a Humboldt, a quien se le apareció el Chimborazo *en toda su grandeza, en la serena grandeza y majestad que es el carácter natural del paisaje tropical*, se me aparecía ahora el cielo pampeano. Esa “abundancia de cielo” que recuerda el anciano narrador de *El entenado*, de Juan José Saer –lo más recordable del viaje y la estadía que se iniciaron cuando era un niño, y fue tomado como cautivo por los indígenas³⁴– se me revelaba como el carácter distintivo del paisaje pampeano. Detuve el auto un instante en la banquina. Bajé. Me dispuse a tomar una foto. Lo que se me impuso en el visor fue una mínima lonja de tierra, y mucho, muchísimo cielo. Tanto cielo, que la imagen se transfiguraba. Quizás la atención particular en el protagonismo del cielo respondía también a las estelas de interrogantes que siempre quedan latiendo al terminar nuestras clases. Verónica Fryga, días antes, había concluido uno de sus trabajos para la cursada en torno a las estampas de Pellegrini y Brambilla con la pregunta por los cielos: *¿es el cielo tal vez, un elemento que nos conduce a la reflexión sobre lo infinito y lo espiritual?*

Pero, ¿puede el cielo ser paisaje? ¿Puede el cielo ser lo fundamental de la pampa y no la tierra como siempre pensamos? ¿Es el cielo aquello que permite a la pampa ser representada como paisaje?

Si, al menos provisoriamente, concedemos una respuesta afirmativa a esas cuestiones, ¿podremos mantener la idea aceptada acerca de lo que es el horizonte? Más allá de las interrupciones que puedan constituir árboles, edificios, montes, personas, más allá de la distorsión introducida por fenómenos como la refracción atmosférica, el horizonte es habitualmente percibido y representado como una línea. Es solución de continuidad. Es frontera entre dos ámbitos diferentes. Cada cual con sus reglas. Y cada cual con su simbología cimentada en siglos de dualidad cuerpo/alma. Incluso, desde la geometría, existe una fórmula: $2 \times \text{raíz cuadrada de la altura del observador expresada en metros} = \text{distancia al horizonte expresada en millas}$. Todo esto postula al cielo como algo separado, opuesto, como un fondo, a lo sumo proveedor o filtro de la luz que baña un paisaje.

Otra concepción, de tipo integrador, es posible. El arquitecto y diseñador de entornos Michel Courajoud plantea:

Veo al cielo atracar a la tierra sobre la línea del horizonte. Más allá de ese corte elemental, yo querría discernir la parte del cielo que entra a la tierra (...)

³⁴ La experiencia de ese narrador (y su memoria) vendrían a corroborar una de las hipótesis aquí formuladas: su experiencia no es la misma que la de cualquier viajero. Él no fue alguien que pasó. Masacrados sus compañeros de tripulación, y hecho prisionero, él permaneció en la zona. Por eso, al recordar, ya anciano y lejos, señala como rasgo distintivo del lugar la “abundancia de cielo”. Puede leerse *El entenado*, en cuanto memorial, si bien ficticio, en paralelo a *Allá lejos y hace tiempo*.

Tierra y cielo no cesan de querellar en el espesor del cielo arable, y de esas querellas nacen las cualidades primeras de todo paisaje (1981).³⁵

Courajoud rompe esa idea de separación y, además, introduce el espesor del horizonte. Un espesor que participa de los vientos y del ciclo del agua, que es perceptible por la mirada, y que además de lo físico incluye lo mítico, lo simbólico, lo imaginario, lo histórico.

Fue en el encuentro con el volcán, cuando Humboldt terminó de encastrar todas las piezas de una teoría acerca de la naturaleza que trasciende el cientificismo empírico ilustrado en el que se formó, para desbordar hacia una filosofía de la naturaleza en la que el arte –la pintura de paisaje especialmente– ocupará un lugar privilegiado en tanto forma de conocimiento sensible del mundo natural. Escribió Humboldt: “el gran estilo de la pintura de paisajes es el fruto de una contemplación profunda de la Naturaleza y de la transformación que se opera en el interior del pensamiento” (1993, vol. 2, p.76).

Humboldt distancia la idea de naturaleza accesible, reconocible y categorizable de los lineanos, y se ubica él mismo (el naturalista) como un agente de lo sensible, capaz de discernir la “conexión de las fuerzas ocultas” de la naturaleza, de sentir y disfrutar de la armonía y la maravilla de sus fenómenos. En su *Narrativa personal o viaje a las regiones equinocciales de América* (1822) y *Vistas de la naturaleza O contemplaciones sobre los fenómenos sublimes de la creación* (1850), el paisaje asume en tanto género pictórico un lugar central incluso en relación con la representación de tipos, usos y costumbres, ya que es ese dispositivo el que permite plasmar los fenómenos ocultos de la naturaleza a partir de la observación empírica y sensible de los signos cósmicos y naturales. Su obra *Kosmos* lleva un acápito de Plinio: “La potencia majestuosa de la naturaleza en sus diversos aspectos sólo se revela de manera dudosa ante quien la percibe sólo en sus partes en lugar de abrazarla en su totalidad”. Concepciones más cercanas al *ver*, *comprender* y *sentir* de Ruskin que al *ver*, *conocer*, *dominar* propuesto por Marta Penhos (2016).

Podríamos complejizar esta concepción del paisaje tensionándola, o ampliándola, con la propuesta por algunas corrientes de la arquitectura y la geografía deudoras del pensamiento Humboldtiano, que se imbrican con la filosofía fenomenológica. El enfoque de la fenomenología propone que el paisaje posee una realidad exterior a quien lo observa, pero que la relación de contemplación-intuición del hombre con ese mundo fuera de él se da a través de la pura sensibilidad.

Desde la geografía, Eric Dardel propone una concepción de espacio en la cual eso que está situado allí afuera no es objetivo, tampoco homogéneo, sino que contiene “una cierta tonalidad afectiva” (2013, p.63). Al espacio así considerado, lo marcan valores heterogéneos, y está provisto de direcciones de gran significación. Vectores que orientan los sentidos. Cuando estamos en contacto con los lugares, los significados del paisaje emergen súbitamente. El espacio geográfico es incomprensible si no se le coloca en el marco de una reflexión sobre el estar-en-el-

³⁵ Traducción del francés de Juan Bautista Duizeide.

mundo del hombre, pues “el espacio está, sobre todo, en el mundo, en el sentido de que el estar-en-el-mundo, determinación constitutiva del Dasein, ha hecho surgir el espacio” (2013, p.14). El mundo es, pues, el mundo “de la existencia”, mucho antes que otra cosa a la que se accedería a través de las representaciones construidas por el conocimiento.

Como Lefevre, Dardel propone: “Toda la geografía está contenida en el análisis del paisaje. El paisaje es la geografía entendida como todo aquello que está alrededor del hombre, como entorno terrestre” (2013, p.63)

El paisaje es concebido como la manifestación del movimiento interno del mundo. Más que una yuxtaposición de detalles pintorescos, se trata de un conjunto: “una convergencia, un momento vivido”. Es a través del paisaje como el ser humano toma conciencia de habitar la Tierra. Comprender un paisaje resulta igual a “estar en el paisaje”, ser atravesado³⁶ por él en “una relación que afecta a la carne y a la sangre”, afirma Dardel (2013, p.63). Ser invadido por su color fundamental hasta convertirlo en el impulso y el ritmo de su existencia. Dardel recupera la gran intuición de los filósofos de la naturaleza frente al paisaje, la de Goethe y la de Humboldt, para quienes el estudio de las formas del mundo está impregnado tanto de una perspectiva estética como científica en una relación, *una experiencia*, que es de comunicación.

Si partimos de la idea de naturaleza no como un mero telón de fondo, sino como un catalizador de significados, lo atmosférico, el cielo, también asumen protagonismo. En los paisajes siempre el cielo ocupa un lugar, en él se perciben objetos naturales o culturales y acontecen fenómenos (nubes, viento, neblina, atardeceres) que pueden provocar sentimientos. Como si lo aéreo envolviera la existencia de las cosas y los seres aportándoles una dimensión afectiva, sensible. Es la luz que se filtra por las nubes y baña el mundo para revelarse ante nosotros, es la furia de una tormenta que amenaza con destruirlo todo, o el vacío límpido y celeste que nos sumerge en una infinitud placentera. El horizonte es, sí, límite entre tierra y cielo, pero también es interfaz, es una zona de intercambios y diálogos, no sólo naturales: nos enfrenta a lo infinito, a lo que está más allá, a lo que no vemos. En un sentido físico –lo que está por debajo del horizonte– pero también metafísico.

Sin dejar de lado el valor productivo de la pampa, el valor ideologizado del paisaje de la pampa, o los usos políticos del paisaje al configurar la imagen de la Nación, me interesa detenerme en los modos en que la representación del cielo resulta protagónica no sólo en términos compositivos, sino de significado. Y cómo este corrimiento del eje de la mirada hacia el cielo permite no solamente revisar las teorías sobre el paisaje pampeano, sino también evaluar los modos en que la representación del cielo permite a los pintores una mayor libertad expresiva,

³⁶ *Fui al río*, una de las cumbres de la poesía paisajística argentina y, a la vez, el más conocido entre los poemas de Juanele Ortiz, utiliza precisamente el mismo verbo que Dardel: “me atravesaba un río”. Para comprender la especificidad del dispositivo paisaje en la literatura, puede compararse ese poema de corte panteísta con una excelente letra de Atahualpa Yupanqui, *Tú que puedes, vuélvete*, en la cual no se naturaliza al hombre, sino que se anima al río: “*Tu que puedes, vuélvete / me dijo el río llorando*”. No hay comunión, ni siquiera fugaz, entre hombre y entorno, sino estricta separación. Acentuada, además, por la circunstancia de que el río habla en sueños al viajero.

tanto en el lenguaje pictórico, como en términos de composición. O viceversa: cómo asumir libertades de lenguaje y composición conduce a una ampliación de sentidos.

Desde las perspectivas aportadas por Courajoud y Dardel, las representaciones del cielo – las nubes– y el horizonte en tanto límite entre lo que vemos y lo que no, entre lo real y lo imaginario, permite volver sobre algunos paisajes en los cuales, sean obras de artistas viajeros o de artistas criollos, el cielo asume un protagonismo que multiplica significados y preguntas.

En el borde

...la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos, pero es intraducible, como una música.

Jorge Luis Borges, EL FIN

Estaba tan acostumbrado a esa llanura que parecía retroceder a medida que él avanzaba que sentía por momentos la ilusión de no progresar se había familiarizado tanto con ella y al mismo tiempo se concebía a sí mismo como un hombre tan resignado y gentil que el hecho de vagabundear por ella desde hacía cinco días su caballo había tropezado en un agujero se había quebrado la pata delantera el hecho de dar vueltas en redondo sin poder encontrar un punto de referencia un rancho un árbol ni la posibilidad de guiarse por las estrellas porque apenas si había dejado de lloviznar unas horas en cinco días y en todo caso en ningún momento el cielo se había despejado el hecho de estar perdido en la llanura sin nada con qué alimentarse sin hablar otra cosa que inglés sin haber visto nada viviente como no hubiesen sido unos pájaros negros rígidos altos en el cielo que emigraban no parecían producir en él ningún sentimiento la comprobación serena la desesperación fría la perplejidad.

Juan José Saer, EL VIAJERO

Emeric Essex Vidal nació en 1791 en Brentford, una localidad cercana a Londres, a la vera del río Brent, que desemboca en el Támesis. A los quince años se enroló en la Royal Navy. Entre el 7 de mayo de 1816 y el 28 de septiembre de 1818 fue destinado a la flota inglesa del Atlántico Sur, desempeñándose como contador a bordo del *H.M.S. Hyacinth*, un buque menor en el esquema post batalla de Trafalgar, tras la cual Inglaterra comenzó a perfilarse como la gran potencia marítima mundial.

Por entonces, Buenos Aires se hallaba aún convulsionada a causa de las luchas revolucionarias, pero ya bregaba por imponer su hegemonía mercantil en el conjunto de los espacios ex coloniales del extremo meridional de América. Una zona donde la comunidad mercantil británica afianzaba su rol dominante en los circuitos económicos. Fue durante el primer año que Vidal pasó en Buenos Aires, durante el directorio de Pueyrredón, cuando pintó más de cincuenta acuarelas. De regreso en su país, seleccionó veinticinco obras para ser editadas por Rudolph Ackermann, uno de los editores londinenses más prestigiosos, en una edición de lujo que, además de las láminas, incluye un texto en el que Vidal las explica y condimenta. Su editor imprimió un prospecto de promoción que anunciaba la insólita posibilidad de ver ilustraciones

de los hábitos, modales y costumbres de los habitantes de Buenos Aires y Montevideo, dos ciudades mitad bárbaras y mitad civilizadas de las que tan poco se conocía en Europa. Añadía que era una gran ventaja poder observar el aspecto de esos países sin someterse a los peligros y fatigas de viajar a regiones tan remotas. No debe olvidarse que la única forma de viajar en aquella época era en barcos a vela que podían tardar meses durante los cuales se hallaban a merced de los elementos, sus comodidades eran escasas y el naufragio era una posibilidad presente a cada singladura.

El libro vió la luz en 1820 con el título *Picturesque Illustrations of Buenos Aires and Montevideo, consisting of twenty-four views: accompanied with descriptions of the scenery, and of the costumes, manners, &c. of the inhabitants of those cities and their environs*. En su prefacio puede leerse:

(...) el autor de este trabajo se contentó con bosquejos, originalmente sin vistas a publicarlos, algunos rasgos característicos que presentaban las ciudades de Buenos Aires y Montevideo, y aquellas singularidades en las costumbres, maneras e indumentarias de las gentes en la forma más sorprendente que se le presentaran, durante una residencia de tres años en el país. Estos diseños, cree él, resultarán tanto más aceptables a los interesados, cuanto que, a su conocimiento, ninguna ilustración gráfica de esos lugares había sido hasta ahora presentada al público (...) (Vidal, [1820] 1999, p. 13).

La función de las imágenes presentadas se halla explicitada en el título del libro, subrayada en su prefacio y exaltada en el folleto publicitario: acercar al público europeo las costumbres de los pueblos de este lado del océano, y ahorrarle el fastidio del viaje. Pareciera aquí contradecirse toda la propuesta estetizante de Humboldt a los artistas viajeros: en esta producción gráfica ocuparían el primer plano el hombre, con sus producciones y acciones transformadoras de la naturaleza, y no la naturaleza misma. Laura Malosetti Costa y Marta Penhos, citando a González Garaño (1991, 197), señalan al respecto, que en este libro la descripción escrita se ocupa siempre de los habitantes, sus modos de vivir, viajar y comunicarse, con lo cual no haría más que ampliar lo mostrado por la imagen. Por eso, ambas autoras afirman que la representación del entorno aparece como referencia secundaria en la caracterización costumbrista de un tipo social, un lugar genérico o un hábito. Si bien compartimos esta observación en la relación entre texto e imagen de gran parte de la serie elegida para la publicación, encontramos algunas imágenes que nos disparan otras líneas de fuga, otras preguntas, otras lecturas posibles.

Según estas autoras hasta la década del ochenta la producción de imágenes privilegiará el entorno urbano –las vistas de Buenos Aires– o representará la pampa, como telón de fondo de las escenas de costumbres (1991, p.197). La mayoría de las imágenes en las que aparece tal referencia, repiten el esquema compositivo: una línea horizontal que divide el plano en dos, debajo se ubica la escena que da nombre a la composición, y por encima una amplia porción de cielo que por lo general no presenta mayores contrastes y aporta una sensación de inmensidad y llanura.

Detengámonos un momento en *El Fuerte de Buenos Ayres y la playa debajo*³⁷, una de las primeras imágenes en las que aparece la bandera de la república y uno de los primeros paisajes urbanos. Vidal nos propone una vista de la fortificación construida por el gobernador español Fernando de Zárate –emplazada en el mismo sitio donde hoy se encuentra la Casa Rosada– visto desde la playa del río, con un primer plano en el que transcurren distintas escenas que involucran a los habitantes de la ciudad. En el centro de la imagen, el mástil con la bandera argentina pareciera querer romper la horizontalidad monótona de una ciudad aún colonial, que emerge, tímidamente, de la chatura pampeana imaginable más allá del horizonte. Detrás sobresalen las cúpulas de San Francisco y Santo Domingo, sobre la calle de la Victoria. Sobre la línea de horizonte apenas quebrada por la arquitectura del poder político y eclesiástico se alza un cielo tormentoso. Podríamos pensar, dado que hay personas bañándose en el río, que se trata de una tormenta de verano. A la izquierda, una diagonal de luz como un tajo marca la abertura de una cortina de agua que cae sobre los bordes de la ciudad. Hacia la derecha, las nubes se abren conformando un círculo de luz blanca que corona justo el centro superior de la imagen: el símbolo del poder político. Apertura por donde se cuele la luz que baña la escena en el río y la orilla.



Emeric Essex Vidal, *El Fuerte de Buenos Ayres y la playa debajo*, pintado en el mes de enero de 1817 desde la punta del muelle. Acuarela, 380 x 247 mm.

¿Son estas nubes y estas luces un cielo mudo? ¿Podríamos pensar una lectura otra de esta vista del fuerte de Buenos Aires y su gente, a partir de este cielo? Si como señala Damisch en su *Teoría de la Nube* (1972), la nube sería en sí misma una forma que alberga su propio contenido, materia que funciona como forma de un significante que no puede separarse en ningún caso del significado, ¿qué significado leemos en estas nubes, en esas formas más o menos

³⁷ Con este título aparece en *Documenta iconográfica*, de Bonifacio del Carril, 1964. En esta publicación aparece por primera vez publicada esta estampa ya que no fue elegida por Vidal en 1820 ni tampoco forma parte de las estampas a ser copiadas *au pochoir* en París que eligió en 1931 González Garaño para ser publicadas en un volumen titulado precisamente "Quince acuarelas inéditas precedidas por un estudio de la iconografía argentina anterior a 1820 y notas sobre la vida del autor".

tortuosas, más o menos oscuras? No parecen nubes naturales: son muy geometrizaras, pétreas, tan pesadas que parecen a punto de caer sobre el fuerte como una guillotina colosal. Hay una violencia en ese cielo, una latencia de algo que pasó o está por suceder. Si el horizonte, como nos plantea Corajoud, no es una línea, sino espesor, un espesor en el que el cielo se interseca con la tierra, donde el cielo entra a la tierra, donde lo no dicho, la sugerencia, lo que no vemos sucede, ¿qué significados aportan estas nubes a la imagen? ¿Qué construcción de significado habilitan? El cielo desborda en esta imagen cualquier lectura meramente pintoresca y costumbrista. En este caso, el marino viajero observa a la ciudad desde un margen. Ya no desde el río, como en sus vistas pintadas a bordo del *H.M.S. Hyacinth*, sino desde la orilla fangosa. Hay bullicio de lavanderas, señoras que se bañan acompañadas de sus sirvientes, hombres arrastrando cargamentos o redes con sus caballos... Hay un transcurrir sin conflicto de la vida cotidiana de los habitantes. Una vida de trabajo y recreo entre los criollos y las negras que por esa época ya han conquistado su libertad de vientre³⁸. La tormenta está sucediendo lejos de la ciudad, el aguacero sucede en el inicio de la pampa. Ese territorio que Vidal apenas imagina. ¿Viene hacia la ciudad o ya pasó por la ciudad? ¿De qué tormenta nos está hablando Vidal? Recordemos que el joven marino era acuarelista y dibujante aficionado. Y aunque no tuviese una formación artística, en ésta como en todas sus vistas podemos reconocer rasgos compositivos propios de las vistas de paisajes europeos de los vedutistas italianos. Por entonces, una forma codificada en los modos de representación que conforma también modelos perceptuales. Marta Penhos (2008), señala que para que algunos artistas viajeros pudieran apropiarse en términos simbólicos de la singularidad del territorio argentino, debieron poner en juego dos tópicos de la percepción europea de América: la inmensidad o vastedad, y lo recóndito, relacionado con lo inaccesible y misterioso. En esta estampa que analizamos, lo inmenso, lo sugestivo, no está en la pampa, ni siquiera en el río. Esas dos llanuras interminables que provocaban a dibujantes y escritores una suerte de “vértigo horizontal”³⁹, sino en el cielo. Es el tratamiento del cielo el que corre el sentido de esta imagen, apartándola de lo que pareciera un común denominador en el resto de la serie que es la mera descripción costumbrista que enfatiza la narrativa. Un desplazamiento hacia una poética que nos enfrenta con un Vidal más atento –o más sensible– a eso que puede significar una tormenta vista desde la orilla fangosa del río inmenso. A un Vidal más cercano al paisaje que al hombre, más sensible a la percepción del espectáculo de la naturaleza, que es sentimiento, pero también experiencia estética. Podríamos decir que es a partir de este cielo que la mirada de Vidal se fuga hacia lo no dicho, hacia lo indescriptible, lo impreciso, incluso lo inminente.

³⁸ Libertad de vientre sí, igualdad y fraternidad quedaban para más adelante. En *Allá lejos y hace tiempo*, Hudson recuerda una visita de niño a Buenos Aires. Se detiene en el espectáculo de las lavanderas en la zona de las toscas del río. Pero en esa mirada no hay ni pizca de costumbrismo. Por el contrario, se dirige al corazón del conflicto: narra cómo los jóvenes de familia patricia -Luro, Pueyrredón, Bullrich- se entretenían tirando la ceniza de los cigarrillos sobre las sábanas de las lavanderas, lo cual generaba retahílas de insultos que a ellos les causaban gracia.

³⁹ Esta expresión es de Pierre Eugène Drieu La Rochelle, recordada por Borges de sus paseos por las afueras de Buenos Aires en 1932 con el escritor francés, quien advertía allí “la gravitación de la llanura”, de la pampa: “Vértigo horizontal”.

Recordemos que Vidal llegó a puerto apenas dos meses antes de los sucesos de la declaración de la independencia en el Congreso de Tucumán, el 9 de julio de 1816. ¿Habría impactado algo de las tensiones perceptibles en el ambiente al joven marino aficionado a la acuarela? ¿Podremos leer esa tormenta en ciernes, también, como símbolo de otras convulsiones, como alegoría política incluso?

Notablemente, esa imagen no fue incluida en el libro. En su lugar fue otra que hace a partir de esta estampa y en la que se presentan los mismos elementos –el fuerte, la orilla del río, las bañistas, los jinetes– pero en otras relaciones. Con otra perspectiva. Y no están esas nubes de tormenta convulsionando el cielo y amenazándolo todo. ¿Será a causa de la notoria otredad que el mismo autor, o acaso el editor, decidió no incluir esta imagen y suplantarla por otra que sí cumpliera con lo esperado, que cumpliera con el pacto?



Emeric Essex Vidal, El Fuerte. Aguatinta coloreada a mano, 260 x 198 mm.

Ésta es la imagen que sí fue incluida en el libro. Aunque el cielo ocupa más de la mitad de la superficie, y se trata por cierto de un cielo tormentoso, las convulsiones que lo agitan no exceden el dato climático. Lavanderas, bañistas y gaucho a caballo han ganado la cercanía del plano, así como un sector de muralla vertical que ocupa el cuarto derecho de la imagen. Si la versión anterior –cielo aparte– respetaba las relaciones entre los espacios y objetos representados, ésta que la suplantó es una perspectiva *inventada*, nos propone un acercamiento forzado, casi como un montaje para que aparezca todo lo que debe aparecer.

En la descripción que acompaña la imagen, Vidal detalla las particularidades del fuerte, las peculiaridades de las mareas del río, de sus habitantes y cuáles son sus costumbres:

El fuerte de Buenos Aires es un edificio cuadrado de ladrillo y piedra, con un foso seco a sus tres lados y un puente levadizo sobre la plaza del mercado. Es la residencia del Director Supremo de las Provincias Unidas, y entre sus

murallas están las oficinas del gobierno. Esta vista está tomada desde debajo de la cabecera del malecón, en una tarde de verano (...).

La ribera sobre la cual está construida la ciudad cae sobre el río, y durante la marea alta las olas lavan las murallas del fuerte; en general, sin embargo, hay un pasaje entre aquél y el agua que permite el paso. En verano, este lugar es el favorito para bañarse. Aquí se bañan promiscuamente hombres y mujeres, pero sin escándalo. Las mujeres se desvisten en la playa, en grupos, dejando a un criado para que cuide sus ropas, que dejan caer de debajo de un grande y suelto traje de baño (...). En los numerosos pozos que la marea deja llenos de agua, se ve trabajar a cientos de lavanderas todos los días, salvo los festivos. Estas lavanderas son negras y en su mayoría esclavas. No solo usan jabón en esta operación, sino que golpean la ropa con paletas de madera y la secan sobre la hierba. (Vidal, [1820] 1999, pp. 57-58)

Tantas palabras, ¿serán para otorgar mayor realidad a una imagen que es un trabajoso intento por no alejarse de las convenciones vigentes? ¿Podríamos pensar, a partir de esta notable diferencia entre las vistas del Fuerte, que Vidal descarta la imagen más cercana al paisaje porque su editor o su público espera la estampa de usos y costumbres?



Emeric Essex Vidal, Viajeros en una pulpería. Aguatinta coloreada, 260 x 198 mm.

Viajeros en una pulpería —que sí fue incluida en el libro— presenta asimismo una composición tensionada por el desplazamiento de la escena de costumbres hacia algo que ya se parece mucho al género paisaje, y ocupa más de la mitad de la superficie pintada. Tal desplazamiento también lo provoca, al igual que en la acuarela de Vidal excluida del libro, el protagonismo del cielo. Un cielo casi blanco, apenas matizado por suaves celestes y grises. Un cielo que se presume, a pesar del poncho de uno de los jinetes, agobiante de calor. Ese tan volátil cielo arrincona, sin embargo, hacia el lado izquierdo, lo que debiera ser —a juzgar por el título— objeto privilegiado por la representación: una pulpería, esa especie de interfaz entre la ciudad y el campo. La pampa se extiende en apariencia infinita, lisa a excepción de una especie de lo-

mada sobre la cual se alza la precaria construcción, y las huellas, de carretones acaso, hollando el camino real. Trazadas como vetas, como líneas de fuga, hacia lo hondo, hacia la extensión, aunque también, leve pero decididamente, hacia arriba.

Sin embargo, de atender a la descripción que acompaña la imagen, el foco de interés se encuentra centrado en la descripción de los hábitos y los espacios de sociabilidad de los habitantes de estas tierras:

Esta imagen representa una pulpería distante unas cinco leguas de Buenos Aires, hacia el sudoeste. Antes de llegar a este sitio se pasan los límites de los terrenos cultivados, y, en toda la extensión que abarca la vista, no puede verse otra cosa que la inmensa llanura. Las pulperías son unas chozas de lo más miserables y sucias, donde puede comprarse un poco de caña o sea una bebida derivada de la caña de azúcar, cigarros, sal, cebollas tal vez, y pan de la ciudad, pero más al interior, este último artículo no puede conseguirse, de manera que el viajero, si no lleva pan con él, debe alimentarse, como la gente de campo con carne solamente (...).

(...) Aquí tenemos ocasión de observar el carácter indolente de los criollos. Los huesos que se ven en primer término es lo que queda de algún caballo extenuado, que ha caído ante la puerta de la pulpería. Ahí ha muerto y su cuerpo se ha podrido ante la misma nariz del pulpero, sin que éste haya hecho nada (...) Los hombres de campo que aquí se representan fueron tomados de sus viajes de ida y vuelta a la campiña o campo, como ellos lo llaman, cuando se refieren a la llanura inculta. El que está a la izquierda ha enrollado el lazo al cuello de su caballo, para comodidad de transporte; sus boleadoras y cuchillo están en el cinto, su poncho en el lomo del caballo y entre él y la montura lleva una provisión de carne cruda para el viaje, parte de la cual sobresale por debajo de la grupera. Puede imaginarse que, en los meses de calor, después de un día de marcha fatigosa, esta carne debe necesitar muy poco para cocinarse. Por sucia que nos parezca esta costumbre, es general entre los gauchos (campesinos) de estas provincias (...) (Vidal, [1820] 1999, pp. 116-118).

La imagen nos propone un conflicto entre eso que Vidal asegura representar y el modo en que la inmensidad del cielo se impone en su campo perceptivo, lo hace olvidar lo ya sabido y desvía su intención documental. A no ser que la didascalía sea un intento, fallido, por acotar lo que se ve mediante lo escrito. De una u otra manera, entre las posibles relaciones imagen-texto que ha tipificado Roland Barthes, prima aquí la función de anclaje: las palabras intentan imponer un significado unívoco reprimiendo otros posibles. ¿Qué podía hacer el artista viajero al ver que el cielo y sus pinceles se conjuraban para obligarlo a hacer otra cosa de lo habitual? Se trataba, tal vez, del intento de domar un exceso.

***Sturm und drang* en la pampa**

Después de un día bochornoso, una enorme tormenta color pizarra había escondido el cielo. La alentaba el viento del Sur, ya se enloquecían los árboles; yo tenía el temor (la esperanza) de que nos sorprendiera en un descampado el agua elemental. Corrimos una especie de carrera con la tormenta.

Jorge Luis Borges, FUNES EL MEMORIOSO

Prilidiano Pueyrredón bien merece el título de pintor criollo de la pampa argentina. Es nada menos que el retratista de Manuelita Rosas, el pintor de los ombúes, de las faenas rurales, de los caminos que surcan la pampa, de los ranchos. Sus títulos confirman la pertinencia del apelativo: *El rodeo, Un alto en el camino, Apartando en el corral, Sacada de la red, Recorriendo la estancia, Asesinato de Maza*. Y, además, dichos títulos dan cuenta de un pintor costumbrista. Sin embargo, Pueyrredón fue incursionando, con obras consideradas menores, en el paisaje. Un género que aún no se había constituido como tal en el campo artístico argentino. Un tipo de representación que no gozaba de autonomía ni de prestigio dentro de la cultura porteña, acostumbrada al consumo fundamentalmente de estampas de los álbumes litográficos, en los que predominaba fundamentalmente el desarrollo de escenas de costumbres y de tipos sociales, y en menor medida vistas urbanas.



Prilidiano Pueyrredón. *Tormenta en la pampa*, c. 1860, óleo sobre tela.
Colección Museo Histórico Cornelio Saavedra.

Tormenta en la pampa, un pequeño óleo de 1860 –21 x 65 centímetros–, nos enfrenta a otro Pueyrredón. Un pintor más cercano a los románticos, como en sus acuarelas dedicadas al Río de La Plata, el Delta y la costa de San Isidro.⁴⁰ En esa vertiente de su obra, Pueyrredón tensiona la pertinencia de los géneros: ¿se está ante una pintura de costumbres o un paisaje? Se repite el esquema compositivo de un encuadre horizontal y una línea que divide el espacio en dos: cielo y tierra. Poco más de un tercio de la imagen ocupa la tierra, en su

⁴⁰ Analizado en *¿Orillas sin río? Paisajes argentinos del Plata (mediados del siglo XIX a mediados del XX)* <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/download/967/954/3160-1>

parte derecha se representa una pequeña escena de labranza, en el centro un camino lleva nuestra mirada hacia lo que podría ser la arboleda correspondiente al caserío de la estancia. Tanto ese monte como la escena de usos y costumbres están trabajadas con una paleta baja, se hallan sumidos en la sombra que proyectan las nubes de un cielo que impone, más allá del título de la obra, su protagonismo. El cielo ocupa casi los dos tercios del espacio plástico y está trabajado con una paleta con contrastes altos de luces y sombras, y una pincelada pastosa y gestual que le permite a Pueyrredón enfatizar cierto dramatismo atmosférico. Sobre la línea de horizonte, hacia el centro del cuadro, cae la lluvia. Dos franjas de agua desdibujan el contorno terrestre y no permiten ver si hay otros cascos de estancia, otros animales, otros campesinos, tampoco si hay caminos. El camino que vemos en primer plano tiene una derivación hacia el caserío de la izquierda y fuga hacia la derecha, a un fuera de campo, pero no hacia el horizonte. El horizonte es una línea confusa, borroñada. Si, como plantea Corajoud, el paisaje surge en el horizonte, entre el cielo y la tierra, entre lo real y lo imaginario, esta pampa que pinta Pueyrredón, lejos de ser un mero escenario de labranza, resulta un espacio que se abre a lo imaginario, a lo infinito, a lo impreciso, a lo borroñado, a lo ominoso...En tal sentido, Pueyrredón desborda en esta imagen el género y va hacia el puro paisaje, incluso el propio lenguaje pictórico en el tratamiento atmosférico de la tormenta y del horizonte, asume una fuerza expresiva que también desborda la sujeción a la forma, al contorno, para ir hacia la pura expresión del color y la luz. La pampa deviene un espacio sin ombúes, sin peones, sin carretones que la atraviesen, sin pulperías. O sea: sin excusas. Pueyrredón se deja llevar por el dramatismo de la tormenta más allá de las quintas de San Isidro. Y se asoma a la inmensidad sin fin, pero también al placer del color y la luz.

Hay una escena violentamente epifánica referida a la transformación del estilo de Turner, desde la tradición del paisajismo inglés, a una técnica derivada de la acuarela, y caracterizada por efectos de fluidez, de torbellino, de iluminaciones que dan cuenta del poder de la naturaleza: el pintor se hizo amarrar al palo trinquete de un barco de vela –el palo situado más a proa– para vivir la tormenta, así como Odiseo sobrevivió al canto de las sirenas. A Pueyrredón le bastó un paseo más allá de los suburbios para encontrarse con una tormenta lo suficientemente poderosa como para hacerlo experimentar lo sublime o al menos para asomarse sin tanta restricción o mandato a la pura expresión de la experiencia del paisaje. Como el narrador de *Funes el memorioso*, que a la vez teme y ansía que los “sorprenda en el descampado el agua elemental”, en unos nubarrones, la luz que los cruza, la lluvia que arrojan sobre el campo, se le presentan a la vez lo numinoso y lo ominoso. Una simultaneidad característica de lo sublime.

El otro lado

La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta.

Jorge Luis Borges, EL FIN

...La facultad mística que produce en mí esos extraños arrebatos y explosiones de sentimiento.

Guillermo Enrique Hudson, ALLÁ LEJOS Y HACE TIEMPO

Carlos Gamerro se pregunta en *Facundo o Martín Fierro* por qué fueron los viajeros ingleses, y especialmente William Henry Hudson, quienes pudieron aportar a la literatura argentina el dispositivo paisaje. La respuesta que plantea se relaciona con su cultura de origen: al menos desde Shakespeare en adelante, el arte y la literatura de las Islas Británicas mostraron especial interés por los ámbitos naturales, sean el mar, las montañas, los ríos, los lagos, la flora y la fauna. Y su romanticismo fue, en buena parte, un romanticismo de la naturaleza. ¿Qué sucedió cuando esa cultura se encontró con los inmensos espacios americanos? Hay un cuento breve de Juan José Saer, titulado “El viajero”, que puede leerse como respuesta a ese interrogante. Muy simbólicamente, lo primero que ese viajero desorientado pierde es su reloj. Con la rotura de ese pequeño mecanismo que deja de funcionar, lo que se pierde es la temporalidad europea: el tiempo homogéneo, isócrono, vacío, de la revolución industrial. Saer concluye su cuento con una modulación hacia el poema: “Gloria / A los viajeros ingleses y sobre todo / Gloria / A Jeremías Blackwood que no dejó ni rastro de su viaje”. ¿Cabe leer tal modulación como *análogo* de eso que los ingleses hicieron respecto al tratamiento de la geografía argentina, ya sea en palabras o en imágenes? Los Gibson, una familia de ingleses afincada en campos cercanos al límite entre el Río de La Plata y el Atlántico, frecuentados por William Henry Hudson durante sus excursiones como naturalista, pueden inscribirse dentro de esa estirpe.

Ernest Gibson fue un preciso observador de aves que desarrolló su actividad en el Cabo San Antonio y Punta Rasa, el extremo norte de ese gran mordisco en la *panza* de la provincia de Buenos Aires, donde se tocan el Río de La Plata y el Océano Atlántico. Se trata de una zona de aguas y de vientos encontrados, y por tal razón hábitat de una gran biodiversidad. Por esos pagos, la familia Gibson poseía la estancia *Los Yngleses*, donde vivió Ernest desde niño. Allí observó unas 174 especies de aves, pero sus detallados reportes muchas veces comienzan reconociendo que no tiene demasiado que aportar a lo informado por su admirado William Henry Hudson, pionero de la observación ornitológica en la Argentina.

Los Gibson eran una familia escocesa. Fue John Gibson, quien emigró de Glasgow a Buenos Aires en 1818, el iniciador de la estirpe afincada en la Argentina. John Gibson abrió una sucursal de la empresa textil de su padre, John Gibson & Sons, en la actual calle Alsina. Los Gibson adquirieron varias estancias con la idea de producir lana para sus tejedurías. Una de esas fue *El Carmen*, por el Rincón de Ajó o del Tuyú, adquirida en 1824. Ajó y tuyú son los nombres que antiguos pobladores dieron a la región, significan respectivamente *limo* o *pisar*

fofo y *barro blando*. Buenas maneras de caracterizar las costas bajas de la bahía de Samborombón, ribeteadas por juncos y plagadas de cangrejales.⁴¹ Gibson describe esos rincones como “un laberinto de islas y penínsulas formadas por riachuelos de marea de mayor o menor importancia” donde los jinetes y caballos inexpertos pueden quedar atrapados en “un horrible y salvaje minuto” en el lodazal.

Thomas, uno de los cuatro hijos de John, llegó en 1838 a Buenos Aires junto con su hermano Robert para hacerse cargo de la estancia. Thomas tenía habilidad para la pintura y dejó varios cuadros muy coloridos sobre la vida en la pampa de ese entonces. Se casó en 1854 con Clementina Corbett, también de origen escocés, y tuvieron 9 hijos, de los cuales el mayor fue Ernest, nacido en 1855 en el país.

Hacia 1869 William Hudson visitó *Los Yngleses*, donde permaneció unos días conversando acerca de aves con Ernest, origen de una amistad que prosiguió por carta.



Thomas Gibson. *Las pampas. Aspecto extraño asumido a menudo por el humo de la quema de alguna parte al atardecer (1838)*. Acuarela sobre papel. Colección particular.

De 1838, el mismo año en que Thomas Gibson llegó a la estancia lindera al gran río, es su cuadro *Las pampas*. En él no se representan animales, plantas, hombres, edificios, tareas campestres, oficios. La tierra, la pampa, es casi un pleno de color verde, con tenues variaciones en líneas horizontales y algunos pocos grafismos en primer plano a modo de pastizales. En los dos tercios restantes, un cielo que va del celeste al amarillo en un pasaje cromático de un esfumado y una planimetría apenas interrumpida por una línea de humo que atraviesa todo el ancho del encuadre. Es en el horizonte donde radica el tema de la imagen: el “Aspecto extraño asumido a menudo por el humo de la quema de alguna parte al atardecer”. ¿Qué es lo extra-

⁴¹ Un capítulo de la novela *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, describe vívidamente la zona al tiempo que da cuenta de los mitos inspirados en ella que aterran al gauchaje: cangrejales capaces de tragarse una carreta con sus animales de tiro.

ño? Esta acuarela pintada por un amateur irrumpe en la serie de la historia del paisaje argentino con la potencia de esas imágenes que descalabran todo intento de construir una lectura unidireccional o unidimensional y abona la posibilidad de volver sobre esas series y esas narrativas con nuevos interrogantes. Claramente el encuentro con esta imagen de 1838 de la que sabemos no tuvo comitentes y poco sabemos sobre su circulación, pone en crisis la idea de la pampa como escenario, pero también la afirmación categórica de que la pampa no fue paisaje hasta la aparición de las pinturas de Sívori hacia finales del siglo XIX.

Si no fuera por el título y por la fecha, podría pensarse que se está ante un cuadro abstracto. La disposición de franjas de colores casi perfectamente horizontales y paralelas entre sí, aunque con una paleta muy diferente, puede recordar la forma en que está compuesto *Carga de la caballería roja*: un cuadro del pintor ruso Kazimir Malevich, pintado casi un siglo después. Pero esta imagen forma parte del programa del Suprematismo que en 1920 propondrá el abandono definitivo de toda representación y una supremacía absoluta de la sensibilidad sobre el tema, un programa en el que la abstracción, la forma pura y concreta es el verdadero sentido y fin del arte, punto de partida y de llegada en tanto creación, invención y ya no representación del mundo. En cambio, *Las Pampas* de Gibson nos enfrenta a una llanura que, como escribiera Borges en su cuento *El fin*, es “casi abstracta”. Pero no en un sentido de abandono deliberado de la figuración sino una abstracción que tiene más que ver con los modos en que el carácter de inmensidad, de vastedad, de la geografía pampeana (cielo incluido) va perdiendo la referencia naturalista y emerge la pura forma y color que es sentimiento, la emoción que se vuelve luz y color. Podríamos pensar que la llanura provoca en Gibson una proyección sentimental en los términos en que nos lo plantea Worringer, en tanto “una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante en tanto fuerza”, como así también un afán de abstracción como “consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante estos fenómenos. Un afán por arrancar el objeto del mundo exterior de su nexos natural y acercarlo a su valor absoluto”, podríamos decir casi trascendente, metafísico (1953, p. 30).

Las pampas resultan un espesor de colores cuya contemplación nos reenvía al infinito. Sin ninguna sujeción a un mercado donde colocar su obra, sin mandatos de la academia o de la crítica establecida acerca de cómo debía pintarse esa geografía, un sensible naturalista logró, por los mismos años en que medraba la estampa de costumbres, hacer de esa llanura, sin excusas externas a la pura materia pictórica, escenario de lo sublime (en los términos en que Malosetti Costa y Penhos analizan el paisaje de Sívori muchos años después) o por qué no un escenario metafísico y símbolo tan potente como polisémico.

En este punto quiero volver sobre los pintores: Vidal pintando el Fuerte desde la orilla fanfosa, Pueyrredón en el borde de la pampa en plena tormenta y Gibson en los cangrejales del Tuyú. No hay en estas imágenes la distancia entre percepción y representación, distancia que según Malosetti Costa (2005) es ocupada por las convenciones, las posibilidades técnicas, las intenciones y los propósitos de las representaciones y según la cual se explicaría la imposibilidad de pintar el paisaje de la pampa. Por otro lado, ni los viajeros ni Pueyrredón parecen permanecer atrapados aquí en una lógica de búsqueda de lo exótico o de una mirada desde afue-

ra que no se involucra con la exploración ni la apropiación de la tierra. Por lo contrario, tanto la estampa no elegida por Vidal para las expectativas del editor o el público consumidor de estampas viajeras en tierras inglesas, como el óleo de Pueyrredón, o la acuarela de Gibson, nos hablan de un estar ahí que pareciera no necesitar o trascender los *schemata* para pasar de la experiencia a la representación. Quizás sea justamente esto que con tanta precisión y énfasis señala la autora respecto de la inexistencia de comitentes de paisajes lo que permitió a estos artistas despojarse con mayor libertad de los *schemata*, y allí, en los lindes de lo establecido y lo esperable, ir hacia el encuentro con el paisaje en el sentido que nos propone Joachim Ritter de “abandonar toda finalidad práctica, sumirse en el seno de la naturaleza y disfrutar libremente de su espectáculo”

Referencias

- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Comunicación.
- Besse, J. M. (2006). Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas. En Javier Maderuelo (dir.) *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.
- Borges, J. L. (1956). El fin. En *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Courajoud, M. (1981). Le paysage c'est l'endroit ou le ciel et la terre se touchent., en François Dagognet (ed.) *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*. París: Champ Vallon,
- Damisch, H., (1972) *Théorie du nuage*, ed. Du Seuil, Paris (traducción de uso interno de la cátedra)
- Dardel, E. (2013). *El Hombre y la Tierra*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Gamero, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hudson, G. E. (1958). *Allá lejos y hace tiempo*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991) Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. Actas de las III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica (pp. 195-204) Buenos Aires: CAIA. Recuperado de http://www.caia.org.ar/docs/21-Malosetti%20Costa_Penhos.pdf
- Malosetti Costa, L. y Telesca, A. M. (1996). El paisaje de la pampa en las últimas décadas del siglo XIX. Actas 2das Jornadas del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (pp. 20-31) Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Malosetti Costa, L. (2005). ¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino. En Graciela Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers (comps.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Marín Bayona, N. (2018). El tiempo en las nubes: aproximación al pensamiento de Hubert Damisch. En Alberto Castán Chocarro, Concha Lomba Serrano y María Pilar Poblador Muga (eds.), *El tiempo y el arte, reflexiones sobre el gusto IV*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, España. Recuperado de: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/37/01/31marinbayona.pdf>

- Martínez Estrada, E. (1967). *Revisión de las letras argentinas*. Buenos Aires: Losada.
- Penhos, M. (2008). Modelos globales frente a espacios locales: tensiones en la obra de dos artistas europeos en la Argentina del siglo XIX. *Studi Latinoamericani* (4). Recuperado de https://www.academia.edu/16609739/2008_Modelos_globales_frente_a_espacios_locales_tensiones_en_la_obra_de_dos_artistas_europeos_en_la_Argentina_del_siglo_XIX
- Saer, J. J. [1983] (2002). *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Vidal, E. E. [1820] (1999). *Buenos Aires y Montevideo*. Buenos Aires: Emecé.
- Von Humboldt, A. [1845-1862] (1993). *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Edición y comentarios de Hanno Beck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft; 2 vols. Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=3252790&pid=S0717-7194200700020000200014&lng=es
- Worringer, W. [1908] (1953). *Abstracción y naturaleza*. México y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Las autoras y autores

Coordinadoras

De Rueda, María de los Ángeles

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, (FBA/ UNLP). Magíster en Estética y Teoría de las Artes UNLP. Es titular de Historia de las Artes Visuales 3 y de Historia del Arte 6 y 7 en la FDA UNLP. Profesora de postgrado UNLP. Docente-investigadora categoría 1, Autora y coordinadora de varias publicaciones, entre ellas otros dos libros de cátedra de HAV3 EDULP.

di Luca, Fabiana

Profesora en Artes Plásticas con orientación en pintura (FDA/UNLP). Adjunta en Historia de las Artes 6 y 7. Profesora en Historia de las Artes Visuales 3, ambas en FDA. Miembro fundador e integrante hasta la actualidad del colectivo cultural La Grieta de La Plata.

Fernández Harari, Inés

Profesora en Historia de las Artes con Orientación en Artes Visuales por la Facultad de Artes de la UNLP. Becaria de posgrado UNLP y Maestranda en Estética y Teoría del Arte. Ayudante diplomada en Historia del Arte 6 y 7. Investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA).

Autores

Cotignola, Ana Laura

Profesora en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP 2020). Cursa la tesis de licenciatura en Historia de las Artes, orientación Artes Visuales (FDA-UNLP). Ha publicado artículos en revistas FDA.

Eskenazi, Delfina

Alumna avanzada de la Licenciatura y Profesorado en Historia de las Artes y de la Licenciatura en Artes Plásticas, orientación Pintura de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (FBA, UNLP). Integra y coordina un proyecto de extensión de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, Desde el año 2017 participa del taller Creadores de imágenes. Es autora del capítulo “Las pinturas y la crítica de arte en el Romanticismo alemán” perteneciente al libro de la cátedra de Historiografía del Arte editado por Edulp.

Le Garrec, Lucie

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Rennes 2, 2020, Francia. En ese año realizó un intercambio con la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) en donde completó sus estudios. Actualmente participa en un proyecto de espectáculo en vivo en Rennes centrado sobre el teatro de improvisación con el tema de la normopatía, y desarrolla una pasantía en el Museo de Arte e Historia de la ciudad de Saint-Lô.

Leonardi, Yamil

Estudiante de la Licenciatura y Profesorado en Historia de las Artes, Orientación de Artes Visuales, por la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Adscripta en la cátedra de Teoría de la Historia (FDA, UNLP). Participante de proyectos de investigación sobre archivos de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata, en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (Sec. de Ciencia y Técnica, FDA, UNLP).

Macario, María Teresa

Profesora en Historia de las Artes, orientación Artes Visuales, Facultad de Arte, Universidad Nacional de La Plata (FDA – UNLP). Ayudante Adscripta a la Cátedra Historia del Arte VII FA – UNLP (período 2018-2019). Becaria EVC–CIN (período 2018).

Neila, Daniela

Estudiante de la Licenciatura en Historia de las Artes, orientación Artes Visuales, Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Fotógrafa.

Rojo, Nicolás

Estudiante de Historia del Arte en la Facultad de Artes (2017). UNLP. Equipo curatorial de la exposición “Señalamientos”. (2019) Centro Universitario de Arte. UNLP. Expositor de las JEI-DAP (2019), UNLP. Segundo Premio a las artes visuales (2018). Escuela de la Alianza Francesa de Buenos Aires.

Sosa, Rocío

Licenciada y Profesora en Historia de las Artes (OAV) por la Facultad de Artes de la UNLP. En dicha unidad académica desempeña tareas docentes en la cátedra de Historia de las Artes Visuales 3, y de investigación en el marco de una beca doctoral de la FDA UNLP, radicada en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA).

Reescrituras y detalles : artes y cultura visual en el siglo XIX desde Historia del Arte VII / Ana Laura Cotignola ... [et al.] ; coordinación general de María de los Ángeles de Rueda ; Fabiana di Luca ; Inés Fernández Harari.- 1a ed.- La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; EDULP, 2021.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2065-2

1. Arte. 2. Artes Plásticas. 3. Historia del Arte. I. Cotignola, Ana Laura. II. Rueda, María de los Ángeles de, coord. III. Luca, Fabiana di, coord. IV. Fernández Harari, Inés, coord.
CDD 709.034

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2021
ISBN 978-950-34-2065-2
© 2021 - Edulp

S
sociales


Edulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA