

# Las imágenes de la nación, 1830-1880

Una mirada antropológica desde la  
plástica.

Autor:  
Rivarola, Mónica

Tutor:  
Sel, Susana

2005

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas.

Grado

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras

Tesis de Licenciatura

**Las imágenes de la Nación: 1830-1880.**  
**Una mirada antropológica desde la plástica**

Tesista: Mónica Rivarola  
D.N.I. 14140685  
L.U. 1054/83

Directora: Susana Sel

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

TESIS 11-8-23

|                                |             |
|--------------------------------|-------------|
| FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS |             |
| Nº 820970                      | MESA        |
| 17 AGO 2005                    |             |
| Agr.                           | DE ENTRADAS |

2

INDICE

|  |     |
|--|-----|
| Introducción.....  | 3   |
| Capitulo I   |     |
| • Del Estado y la Sociedad.....  | 7   |
| • Arte primitivo- Arte occidental; acuerdos y disensos.....                          | 16  |
| • Antropología y arte.....   | 20  |
| Capitulo II  |     |
| • Juego de miradas.....  | 25  |
| • La mirada del artista.....   | 25  |
| • Modernidad; la mirada de hacendados e intelectuales.....                           | 31  |
| • Nuestros coleccionistas.....   | 37  |
| Capitulo III   |     |
| • Propuesta metodológica.....  | 45  |
| • Modos de significación.....  | 48  |
| • Estructura formal de la pintura al óleo.....                                       | 49  |
| Capitulo IV – “Horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra....” |     |
| • “El rapto. Rescate de una cautiva”. 1848.....                                      | 54  |
| • “Cacería de fieras”. 1865.....   | 60  |
| Capitulo V – De vagos y mal entretenidos.  |     |
| • “Payada en una pulpería”. 1840.....  | 65  |
| • “Soldado de Rosas”. 1842.....  | 73  |
| • “Soldados de Rosas jugando a los naipes”. 1852.....                                | 77  |
| • “Un alto en el campo”. 1846.....   | 80  |
| Capitulo VI - Retratos; cercanía y distancia.  |     |
| • Retrato de María Sánchez de Mendeville.1845.....                                   | 86  |
| • Retrato de Manuelita Rosas. 1851.....  | 88  |
| Capitulo VII   |     |
| • Las imágenes de la Nación; construcción del nosotros.....                          | 93  |
| • Conclusiones de la lectura connotativa de las imágenes.....                        | 98  |
| • Las imágenes de la Nación (Conclusiones generales).....                            | 105 |
| Bibliografía consultada.....   | 114 |

## INTRODUCCIÓN.

*El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de adentro y lo de afuera: todo se dibuja, incluso lo infinito.*

*Gastón Bachelard en La poética del espacio.*

En esta investigación se analizarán las imágenes representadas en las pinturas al óleo del período comprendido entre los años 1830 y 1880, como objeto de presentación, divulgación y circulación de las ideas de los grupos dominantes de la época mencionada. Focalizaremos el modo en que estas obras plásticas reflejan la concepción de hombre, de país sobre las cuales se construyó e instituyó nuestro Estado Moderno. Por lo tanto, los criterios para “mirar” estas obras serán re-pensados en función de reconocer en ellas una forma de narrar la Nación, *“recurrimos a la etnografía para conocernos a nosotros mismos (...) porque la etnografía sirve la mismo tiempo para hacer familiar lo extraño y lo extraño familiar”<sup>1</sup>*.

La selección de las obras remiten a aquellos artistas tanto europeos o nativos educados bajo los cánones academicistas de la época. Es decir, que su formación como artistas, hubiese sido hecha incorporando los valores estéticos<sup>2</sup> legitimados por la académica.

En este sentido intentaremos descubrir asociaciones u objetos en las obras que nos remitan a otras regiones o culturas, al mismo tiempo que a la nuestra. La pregunta que surgió entonces fue, que tipo de representaciones construyeron estos artistas a partir de tenernos como referentes. La respuesta se presenta en la necesidad de buscar la carga significativa de las imágenes allí representadas, analizándolas descifrando las imágenes en clave histórica y en clave cultural.

La obras seleccionadas para este trabajo son: “El rapto; rescate de una cautiva” de Mauricio Rugendas, “Cacería de fieras” de Augero, “Payada en una pulpería” de Morel, “Soldado de Rosas” de Monvoisin, “Soldados de Rosas jugando a las cartas” de Camaña, “Un alto en el campo” de Rugendas y por último dos retratos el de “Mariquita Sánchez de Mendeville de Rugendas y el de “Manuelita Rosas” de Pueyrredón<sup>3</sup>. Abanico de imágenes que nos permitirá

---

<sup>1</sup> Comaroff, John y Jean. La historia y la imaginación histórica en *Ethnography and historical imagination*. Boulder: Westview Press. 1992. Trad. María Marta Suarez.

<sup>2</sup> Los primeros artistas plásticos oriundos de nuestro país se formaron bajo la tutela de maestros europeos. Morel fue uno de ellos, o directamente estudiaron en Europa, como es el caso de Prilidiano Pueyrredón.

<sup>3</sup> Las imágenes sobre las cuales se hizo el análisis denotativo y connotativo fueron tomadas de la colección Pintura Argentina de Ediciones Velox, realizadas en Buenos Aires en el año 2001. Los originales de estas pinturas son parte de colecciones privadas (de difícil acceso) y muy pocas se encuentran en Museos de arte de nuestro país (Nacional e Histórico) por lo que asumimos su análisis a partir de las reproducciones de la edición mencionada. Más adelante haremos mención a esta particularidad que ofrecen de los medios técnicos.

analizar las representaciones visualizadas y su significación como resultado de determinadas prácticas sociales.

Comprender las ideas que subyacen a los elementos descriptos implica comenzar por los procedimientos de la composición plástica. La organización de los elementos sobre el plano, sumado a las imágenes representadas facilita la aprehensión de los valores simbólicos de la obra. Al examinar estas imágenes, buscaremos en ellas aquellos elementos que permitan conocer y analizar el *“modo de concebir el mundo y la vida”* (Adorno; 1954). En esta concepción, en este modo de concebir el mundo, analizaremos el juego de miradas entre el productor y el observador. Miradas, que creemos diferentes entre sí, pero que convergen en la formación de la imagen del Estado- Nación Argentino.

Las imágenes representadas en las pinturas al óleo argentinas ubicadas entre los años 1830 y 1880, señalan los esquemas de percepción de los grupos dominantes destinados a hacer ver y hacer valer el ejercicio legítimo de su dominación sobre el otro cultural. Las representaciones visualizadas en estas obras plásticas aluden a un conjunto de ideas sobre las cuales se constituye e instituye el Estado-Nación argentino. Dichas ideas son el resultado de la unión de ciertas cosmovisiones europeas modernas con aquellas propias de los grupos de poder económico y cultural nacional. La exposición de las mismas en lugares públicos y en espacios privados, habría permitido su difusión y divulgación, logrando convertirla en hegemónica y legitimarlas en la recepción a partir de determinadas prácticas sociales.

Si la primera de las miradas era la del artista europeo que nos interpretaba desde su propia subjetividad, la segunda de las miradas, era la de quienes pedían y compraban estas obras: hacendados e intelectuales, dueños del capital cultural y económico. También poseedores de una mirada subjetiva cargada de valores políticos, sociales y culturales. La imagen representada sería entonces el resultado de esta confluencia de subjetividades que nos permitirá conocer y comprender las ideas constituyentes de nuestra identidad como Estado-Nación. La pintura al óleo debía sostener como deseable la modernidad y el progreso en un orden social determinado, por lo que estas imágenes terminarían celebrando la modernidad por oposición (Quijano; 2000) y sobre todo, la construcción de una estructura política propia asegurándole continuidad histórica al grupo político-económico dominante.

Por último, la tercera de las miradas, la del observador no-comprador de estas pinturas que vería en ellas la imagen de lo que todavía estaría a construir, de identidad incierta. La de la libertad de la pampa cuyo único límite era el horizonte. En palabras de Sarmiento *“al fin, al sur, triunfa la pampa y ostenta su lisa y velluda frente, infinita, sin limite conocido, sin accidente notable; es la imagen del mar en la tierra, la tierra como en el mapa; la tierra*

*aguardando todavía que se la mande producir las plantas y toda clase de simiente.*”<sup>4</sup> La tierra que incluye al indio y al gaucho no como lo exótico, sino como el freno al progreso. Como en un juego de seducción amorosa, en el intercambio de miradas, el otro, la “barbarie” parece aceptar las condiciones que imponen los hacendados e intelectuales de la época representantes de la “civilización”, pero al mismo tiempo organiza su ofensiva<sup>5</sup>.

Esta mirada frente a las obras, practicaría los rituales del reconocimiento ideológico que les garantizaría su existencia de sujetos concretos (Althusser; 1988). Los haría partícipes de un “nosotros” que les haría creer que eran lo que no eran. Los identificarían falsamente, como integrantes de un mismo espacio social organizado según la lógica de la diferencia (Bourdieu; 1986).

Las obras de arte interpelarían de este modo al público de forma tal, que los mismos se sentirían incluidos (Adorno; 1954). Esta interpelación los reconocería en su identidad social, eran el “nosotros”, mientras que la “otredad” excluida y lejana. El adentro y el afuera a partir de un umbral concreto e imaginado al mismo tiempo; la pintura al óleo.

En síntesis, las imágenes constituidas como un espacio diferenciador en la construcción de identidades estereotipadas sobre el indio, el gaucho, la soldadesca y la propiedad privada reforzando de este modo, el discurso de la historia oficial. La obra y lo allí representado se convertiría entonces, en un objeto del mundo con pretensiones de autenticidad.

De ahí que nuestro interés se centrará en la imagen representada por la pintura al óleo, en tanto soporte de las ideas que construyeron el Estado-Nación y no en la evaluación de su calidad artística. Abordar esta temática desde la Antropología nos llevó a discutir los límites teóricos y metodológicos de nuestra disciplina en conceptos tales como arte y estética articulados con otras áreas del saber. En ese sentido el aporte de otras fuentes como la literatura, los documentos políticos y periódicos de la época nos permitieron el acceso a la producción simbólica y reproducción ideológica de la sociedad dominante de aquel momento histórico. Prácticas relacionadas con el contexto de producción y de las cuales es posible derivar las convenciones estéticas de la época, las temáticas recurrentes en los discursos políticos y literarios, la lectura de la vida cotidiana de la época, las actitudes sociales, religiosas, políticas y filosóficas. Accediendo de este modo, a un acercamiento más objetivo al análisis connotativo de las obras.

---

<sup>4</sup> Sarmiento, D.F. “Facundo”. Colección Ombú. Gradifco. Buenos Aires, 2001.

<sup>5</sup> Esta ofensiva se concretará como prácticas sociales concretas en los inicios y mediados del siglo XX, cuando los sectores populares reclaman su lugar al interior del espacio político. Tema que puede observarse en las pinturas de Berni, Quinquela Martín, Lacámara y otros.

Establecido el contexto histórico-ideológico desde el cual analizaremos las obras plásticas seleccionadas, desarrollaremos su análisis denotativo y connotativo, organizándolo alrededor de los siguientes ejes temáticos; el indio, el gaucho, la soldadesca, el desierto y por último la propiedad privada. Esta organización por temas y no por año de producción, la consideraremos la más apropiada para establecer claramente los estereotipos sobre los cuales nuestro Estado se constituyó.

La fotografía, a mediados del siglo XIX, modifica la forma de producir y reproducir las obras de arte. Destruyendo, de este modo, la unicidad de la imagen, por lo que su significación se multiplica en numerosas significaciones (Berger; 1972), gracias a la cámara, existen las publicaciones especializadas que promueven la divulgación y reproducción de las obras de arte. En nuestro país durante el año 2001 se editó la colección de pintura argentina desde 1810 hasta el 2000 editada por Ediciones del Banco Velox y distribuidas por el diario Clarín, el periódico de mayor tirada en nuestro país. Mencionamos esta colección en particular, ya que las imágenes utilizadas en esta investigación fueron tomadas de las reproducciones de esta colección de Pintura<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Colección de pintura Argentina editada por ediciones Banco Velox. 2001. Buenos Aires. Distribuidas por Diario Clarín.

## CAPITULO I – DEL ESTADO Y LA SOCIEDAD

*Negando nuestra identidad,  
construimos otra que no nos pertenece pero  
que creemos la única posible...*

Nuestra hipótesis se orienta a reconocer en las imágenes representadas en estas pinturas al óleo las ideas sobre las cuales se constituyó e instituyó nuestro Estado-Nación, por lo que al concepto de Estado, lo entenderemos como complementario del concepto de Sociedad. Ambos característicos de una determinada fase del desarrollo de la historia de Occidente: la modernidad. Proceso que se liga necesariamente al avance del modo capitalista de producción, *“los años que van de 1789 a 1848 (...) estuvieron dominados por una doble revolución: la transformación industrial iniciada en Gran Bretaña y muy restringida a esta nación, y la transformación política asociada y muy limitada a Francia. Ambas transformaciones implicaban el triunfo de una nueva sociedad (...) masivo avance de la economía mundial del capitalismo industrial, del orden social que representó, de las ideas y creencias que parecían legitimarla y ratificarla: en el razonamiento, la ciencia, el progreso y el liberalismo<sup>7</sup>.”*

Con la gran ola revolucionaria iniciada en la década de 1790 surge abruptamente el gran público moderno, sumido en un conjunto de experiencias que prometen que todo puede ser de otra manera, ofreciendo la posibilidad de transformar todo: tanto el si mismo como el mundo. Esta incorporación a la vorágine y vértigo que ofrece el nuevo espacio político-social y económico trae consigo la pérdida de todo lo conocido hasta entonces, generando incertidumbre, angustia y sobre todo falta de certezas (Berman; 1972). En este proceso de transformación político-social, el hombre se desprende de su comunidad y se transforma en el eje de un sistema en el cual lo público y lo privado se escinden como espacios con entidad propia (Berman; 1972).

A partir de las dos grandes revoluciones, Sociedad y Estado se presentan como productos de la razón, es decir, como creaciones voluntarias de los hombres (Hobsbawm; 1998).

En esta racionalización de la conducta, surge el concepto de sociedad como un mero agregado de individuos autónomos unidos por lazos orgánicos (Durkheim; 1893), libre ya, de los lazos que lo unían a la comunidad como así también de todas las connotaciones metafísicas. Los hombres aceptan someterse libremente al poder de la política como *“la construcción de una*

---

<sup>7</sup> Hobsbawm, Eric.J. La era del capital. Ed. Critica, 1998. Buenos Aires.



*imagen racionalista del mundo que integra al hombre en la naturaleza, al microcosmos en el macrocosmos, y que rechaza todas las formas de dualismo del cuerpo y del alma, del mundo humano y de la trascendencia*<sup>8</sup>.” Será el Estado el órgano mismo del pensamiento social.

Los cambios económicos del siglo XIX posibilitaron que los principios del pensamiento nacional se transformen en voluntad colectiva. Siendo la idea del progreso la que afirme la identidad entre políticas de desarrollo y triunfo de la razón, dejando al individuo sometido totalmente a la sociedad y la sociedad a la modernización y al poder del Estado (Hobsbawm; 1998). El origen del Estado moderno y secular fue el resultado inevitable de procesos revolucionarios que dieron origen a un nuevo modo de relación entre los hombres. El hombre moderno europeo era parte de un presente construido desde su propio accionar, fue el artífice de su propio destino.

El origen del Estado americano no responde a las mismas condiciones que el europeo. América toda, se incorpora a la historia “mundial” –particular europea<sup>9</sup>- con los viajes ultramarinos del viejo continente y la expansión mercantil. En este camino de conquista y avasallamiento América se construye a imagen y semejanza del conquistador, su historia pasa a ser nuestra historia. Negando nuestra identidad, construimos otra que no nos pertenece pero que creemos la única posible. En términos generales, hasta la segunda mitad del siglo que analizamos, los problemas económicos y políticos dificultaron la formación del Estado.

Desde el inicio de este período, al interior del continente como así también al interior de cada uno de los países. América Latina estaba compuesta por un gran número de formaciones socioeconómicas regionales, Todo esto a pesar de la afirmación política de su unidad. Este territorio se enfrentaba a un medio internacional cambiante, totalmente diferente del que caracterizó la fase anterior del desarrollo capitalista de los países europeos ,” *Las formaciones socioeconómicas regionales de América Latina y el mercado internacional de la segunda mitad del siglo XIX, lleva a considerar al Estado Nacional surgido entonces, como el vector de la penetración del capital en el subcontinente y como el promotor de la destrucción-integración de las formaciones socioeconómicas regionales en vista de la creación de varios medios nacionales, propicios y conformes a la valorización del capital*<sup>10</sup>.”

Cuando comienzan a darse los procesos independentistas, América se encontró en contacto directo con los países capitalistas, particularmente con Inglaterra y Francia. Esta situación

<sup>8</sup> Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1998.

<sup>9</sup> Mas adelante retomaremos este tema, pero es importante señalar en este caso como el universal “historia” es sustituido por la historia particular de un continente en particular. Esta sustitución de lo universal por lo particular es el concepto trabajado por Zizek en *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional*.

<sup>10</sup> Arnaud, P. *El Estado nacional en América Latina en Estado y Sociedad en el pensamiento Norte y Latino Americano*. Editorial Cántaro, 1987. Buenos Aires, compilador Alberto J. Pla.

exigió un proceso de adaptación de la estructura económica ex colonial, proceso de adaptación que se basó fundamentalmente, en la redefinición de la explotación de la tierra, hallándose la misma, influenciada por el medio incierto y conflictivo en el cual tenía que insertarse. Situaciones de conflicto interno y con países extranjeros, favorecieron la diversificación de la estructura de las explotaciones y la constitución de sociedades locales con sus propias instituciones; policía, justicia, defensa, etc., en función de la relación de producción progresivamente definida en la zona rural (Arnaud; 1987). Una de las principales consecuencias de tal situación fue el surgimiento de la clase de los propietarios de la tierra, logrando acumular capital y buscando sustituir a la capa superior de la jerarquía burocrática y comercial del Estado metropolitano en la explotación de las tierras del continente (Arnaud; 1987).

Estos fueron los lineamientos generales con respecto a la mayoría de los países latinoamericanos, con respecto a nuestro país la situación no fue muy diferente. Nos encontramos que los cambios promovidos a partir de 1810, permitieron la constitución de nuevas identidades políticas, culturales e ideológicas. Las transformaciones en la economía mundial y las redes de poder internacional generaron profundas transformaciones en el plano de la economía, en la estructura social, en la política y en sus manifestaciones ideológicas. Aquello que mencionamos en líneas anteriores para toda Latinoamérica; el surgimiento de una oligarquía terrateniente, origina en nuestro país una fuerte expansión de la frontera agrícola para la producción agro-exportadora definiendo de este modo, la orientación central de la política económica y de la política en general “(otorgando) *una mayor eficiencia económica a las grandes explotaciones frente a las de familias de colonos, lo cual permitió conservar extensas propiedades, consolidando una clase de grandes terratenientes y acarreamo una fuerte concentración de los ingresos y de los excedentes generados en la pampa*<sup>11</sup>”.

Entre estos lineamientos políticos encauzados se encuentra la conquista al “desierto” utilizando para ello el ejército, que garantizaría al mismo tiempo, la seguridad en los nuevos territorios conquistados; luego, una política agresiva inmigratoria para proveerse de mano de obra; vías de transporte hacia los puertos de exportación, etc.(Sunkel y Paz<sup>12</sup>; 1971). Esta capacidad productiva de Argentina, con una actividad económica muy precaria y con muy

<sup>11</sup> Sabato, Jorge y Schwarzer, Jorge. Funcionamiento de la economía y poder político en la Argentina: trabas para la democracia. Editorial Emecé, Buenos Aires. 1985.

<sup>12</sup> Reconocemos lo dicho en una propuesta entregada al gobierno argentino en 1869 por el Sr. Ernesto Pinto y Cia. Respecto a la formación de una sociedad Anónima para colonizar las fronteras de la provincia de Buenos Aires, “de la seguridad de las fronteras depende su ligero progreso y nuestra industria pastoril y agreste, única fuente de riqueza pública” datos extraídos Ejército guerrero, poblador y civilizador. De Eduardo Ramayón. Editorial Eudeba, Buenos Aires, 1978 (1921).

poca densidad poblacional, implicó una transferencia masiva de recursos humanos y de capital que se orientaron a construir la infraestructura necesaria para sostener el sistema económico, financiero y comercial que integrará a la economía exportadora argentina con Europa<sup>13</sup> (Sunkel y Paz; 1971).

Dada esta realidad, las opciones políticas, las instituciones, la administración, los mecanismos de distribución del excedente comercializado, se constituyeron según las necesidades de clase de este grupo propietario de grandes extensiones de tierra. La economía de nuestro territorio tenía su base económica en la explotación de los recursos naturales, organizada en función de las relaciones comerciales con los países capitalistas. Esta forma de inserción en el mercado internacional expresaba la necesaria colaboración entre los grupos propietarios-dirigentes nativos y los grupos dominantes europeos (Arnaud; 1987). Dadas estas relaciones de poder nacional e internacional, no ocurrió ninguna transición al capitalismo en términos de su racionalidad específica (estabilidad, impersonalidad y previsibilidad). La relación entre desarrollo capitalista y formación del Estado-Nación que se daba en Europa, permanecía ajena a nuestra realidad.

De lo cual se desprende que *“los Estados Nacionales (latinoamericanos) no son la decantación en lo político de un modo de producción articulado en base a una radical transformación agraria industrial, y de las fuerzas sociales que las promovieran, sino una fórmula jurídico-legal<sup>14</sup>”,* necesaria y funcional a los intereses de la clase dominante.

En esta articulación de Europa-América, en ambos lados del Atlántico se reconocen tendencias de pensamiento y prácticas que las sostienen –salones, asociaciones- formulándose las mismas cuestiones, publicando y discutiendo materiales comunes. El movimiento intelectual y político de la Ilustración fue producido y practicado tanto en Europa como en América, esta corriente en nuestro país promovió la existencia de los salones donde se debatían la realidad de este territorio, *“las sociedades de amantes del país” no solamente se extendieron por toda América Ibérica, sino que tuvieron una actividad con frecuencia más intensa que en Europa (...) recordar (...) el hecho de que fuera en América (...) más temprano y más concreto el movimiento intelectual y político nacionalista, una de las claras expresiones del reformismo de la Ilustración, que en Europa no entra en debate y al conflicto*

<sup>13</sup> “... más de las dos terceras partes de estas inversiones extranjeras se dirigieron fundamentalmente hacia Estados Unidos, Canadá, Australia, Nueva Zelandia y Argentina. Como puede apreciarse el capital extranjero no fue hacia áreas donde había mano de obra barata y abundante, sino, por el contrario, a regiones caracterizadas por una bajísima densidad de población, pero donde existían los recursos agrícolas para el cultivo de productos de clima templado que requerían la alimentación de la población y el desarrollo industrial europeo. Como es obvio, el desarrollo donde la mano de obra era extraordinariamente escasa, exigió también una considerable migración internacional de recursos humanos, es decir, un aporte complementario a la inversión realizada.” Sunkel y Paz, Op., cit..

<sup>14</sup> Calello, Hugo. Poder militar y estado nacional en América. Rocinante, Caracas. En Estado y Sociedad en el pensamiento Norte y latinoamericano. Editorial Cántaro, Buenos Aires, 1987.

*político sino un siglo después, hacia finales del siglo XIX*<sup>15</sup>. ” Iguales intereses intelectuales<sup>16</sup>, diferentes contextos socioculturales. En esta realidad concreta americana diferente a la europea, la idea de nación<sup>17</sup> (Hobsbawm; 1979) se presenta como parte del campo cultural donde estos objetos estéticos –obras de arte- se producen y presentan. En esta defensa de los valores universales un concepto unificante es la “idiosincrasia nacional”, sus componentes son la imagen formada por “los de arriba”<sup>18</sup> acerca de lo que debe ser el patrimonio cultural de un país.

Patrimonio cultural que se origina con las obras realizadas por lo primeros artistas plásticos llegados a las costas rioplatenses. Siendo las mismas, el resultado de la confluencia de cierta cosmovisión europea moderna, traídas por los llamados “artistas viajeros”, Monvoisin, Rugendas, etc., que se integra pero no se anula, a la mirada que portaban los sectores más altos de la sociedad porteña en ese momento. Ambas miradas, la europea y la nacional confluirían en la formación de una imagen distorsionada de la modernidad. La misma no sería entonces, el resultado de una doble revolución<sup>19</sup> como en Europa, con sus valores y su concepción de hombre infinitamente perfectible en su libertad (Marx; 1844) Sino que sería el espacio ideológico impuesto “desde arriba” (Villarreal; 1998) para la construcción necesaria de un espacio político-instrumental: el Estado.

La modernidad<sup>20</sup> en nuestro territorio se iniciaría entonces, como un orden construido no de, por y para todos los hombres, sino solo por algunos hombres y para ellos mismos. El Estado sería así, el instrumento político que permitiría que los hacendados bonaerenses pudiesen insertarse en el incipiente mercado mundial.

<sup>15</sup> Quijano, Anibal. Modernidad, identidad y utopía en América Latina en Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna. Editorial CLACSO. 2000

<sup>16</sup> Recordemos el Salón literario de Marcos Sastre, el periodico “La moda” de Alberdi, como así las tertulias en los grandes salones de las familias más prestigiosas de la ciudad de Buenos Aires, todos ellos se transformaron en espacios de divulgación y circulación de las nuevas ideas. La divulgación y puesta en circulación de estas ideas dieron lugar a un sector específico de la sociedad porteña del siglo XIX. La misma que nosotros denominaremos “elite ilustrada”, iniciada por la llamada generacin del '37 y que luego tendrá su continuidad en las ideas y en el hacer de los intelectuales que construyeron y sostuvieron el campo intelectual de fines de siglo.

<sup>17</sup> Cita Hobsbawm; “al igual que la mayoría de los estudiosos serios, no considero la nación como una entidad social primaria ni invariable. Ella pertenece exclusivamente a un período concreto y reciente desde el punto de vista histórico. Es una entidad social sólo en la medida en que se refiere a cierta clase de estado territorial moderno, que es el Estado-Nación. De nada sirve hablar de nación y de nacionalidad, excepto en la medida que en ambas se refieren a él. Por otra parte, al igual que Gellner, yo recalcaría el elemento de artefacto, invención, e ingeniería social que interviene en la construcción de la nación.”

<sup>18</sup> Conceptualización tomada de Juan Carlos Villarreal, . Los hilos sociales del poder. Buenos Aires, 1999. Comprendiéndose por este concepto la sociedad dominante compuesta por los hacendados bonaerenses y la elite ilustrada porteña. “ Por arriba” en términos jerárquicos

<sup>19</sup> Doble revolución, la Industrial (británica) y la democrática (francesa) que sirvieron a la consolidación de tres corrientes ideológicas del siglo XIX: el liberalismo, el radicalismo y el conservadurismo. Al mismo tiempo llevando al triunfo el liberalismo político y económico y a la consolidación del nuevo orden burgués. Proceso que declamaba la libertad del sujeto, en la medida que se liberaba de todo tipo de coacción, a través del triunfo de la razón. Tomado de La era de la Revolución, 1789-1848. de Eric Hobsbawm. Ed. Grijalbo Mondadori, Buenos Aires, 1999.

<sup>20</sup> El concepto de modernidad lo tomamos desde el planteo de Eric Hobsbawm: surgida en el siglo XVIII y curso del siglo XIX, espacio histórico concreto donde este autor sitúa el inicio de la idea de Nación o de estado nacional.

Estos hombres, dueños del poder económico y político, lograron la inserción en la división internacional del trabajo con un sector exportador fuerte y dinámico y no olvidemos, que el producto de la exportación, cualquiera sea este, condiciona en gran parte la magnitud y características de las áreas del país donde se localiza la nueva actividad económica. Por lo tanto, se hacía necesario una persistente expansión de las tierras para el cultivo y cría de ganado extensiva (Sunkel y Paz; 1971).

El eje de este primer modelo de acumulación del capital fue, como dijimos, la exportación agro ganadera, definiendo con ello la orientación de la política económica y de la política en general. Una de estas decisiones políticas fue la llamada “conquista del desierto” (Halperin Donghi; 1982), es decir, expulsar de la pampa a los indígenas que la habitaban, con una fuerza militar que al mismo tiempo garantizara la seguridad en los nuevos territorios así obtenidos. La problemática de la frontera se convierte, por estas razones, en una cuestión militar. El indio de la frontera, al interior de la historia oficial, se convierte en un “otro” enemigo. La frontera se transformaría en aquel espacio social donde se desarrollarían los procesos históricos específicos que aportaron al perfil de Estado-Nación.

*“Este trapo dirá con su desnudez y pobreza, a los hijos de los ricos, de los felices, de los desocupados que esos millones que poseen en casas y alhajas, esos millones de ovejas, de caballos y de vacas se lo deben a esos pobres soldados del 11 como a los de otros cuerpos reunidos, que les dieron la seguridad de las fronteras, la extensión del territorio y la extinción de las tribus salvajes que hacían precaria la existencia y la propiedad del desierto<sup>21</sup>.”* El fragmento del discurso citado, atestigua lo dicho precedentemente. Las fuerzas militares del territorio fueron instrumento necesario para la expansión agrícola y para la concentración del poder económico. Este testimonio como otros documentos de la época dejan claramente expreso los objetivos que debían cumplir los cuerpos militares; poblar, sembrar y sacar del medio todo obstáculo que impidiese la ampliación de propiedades.

Ubicamos en Domingo F. Sarmiento el siguiente comentario al respecto; *“de la fusión de estas tres familias (andaluza, india y negra) ha resultado un todo homogéneo, que se distingue por su amor hacia la ociosidad e incapacidad industrial, cuando la educación y las exigencias de una posición social no vienen a ponerle espuela y sacarla de su paso habitual. Mucho debe haber contribuido a producir este resultado desgraciado, la incorporación de indígenas que hizo la colonización. Las razas americanas viven en la ociosidad., y se muestran incapaces<sup>22</sup>.”* El indio

<sup>21</sup> Del General Sarmiento. Proclama a los que expedicionaron al territorio de los Ranqueles. Citado en Ejército guerrero, poblador y civilizador. Ramayón, Eduardo E. Lucha de fronteras con el indio. EUDEBA. Buenos Aires, 1978.

<sup>22</sup> Sarmiento, Domingo Faustino. Facundo. Colección Ombú, Ed., Gradifco. 2001, Buenos Aires. Primera edición no corregida en 1845, corregida por el autor en 1868.

es aquel que por su sola presencia-existencia se conforma en un obstáculo del progreso, definitivamente es no-productivo justamente por su salvajismo y su falta de orden social: “*El indio pasa la vida / robando o echao de panza;/ la única ley es la lanza / a que se ha de someter, / lo que le falta en saber / lo suple con desconfianza*”<sup>23</sup>”, como lo describe Hernández más de veinte años después por boca de Martín Fierro a su regreso de la toltería. Continuidad de las ideas en el tiempo y en el modo.

El lugar donde habita este “ocioso americano” es el “desierto”, significante que no remite al concepto ecológico de aridez, de tierra yerma, sino que remite a una construcción simbólica de dicho espacio. Su significado es estrictamente una construcción ideológica ya que el “desierto” se comprende como aquel espacio geográfico no poblado por hombres blancos, es decir, hombres productivos que buscan el progreso y la civilización para estas tierras tan alejadas de Europa (Sarmiento; 1868). Este significado, lo vacía de contenido “humano”, y habilita, entonces, la política de extensión agrícola por encima de aquellos que la habitaban; los “indios salvajes”, no reconocidos en su humanidad.

Esta concepción de espacio vacío la hallamos, por ejemplo, en Echeverría cuando en su obra “*La Cautiva*” nos describe un terreno, la pampa, como un espacio vacío de civilización. El desierto es lo incommensurable, lo misterioso, lo arcano. Extensión y soledad. Es el paisaje geográfico que debía integrarse urgentemente al quehacer nacional, la misma propuesta tiene otro de los intelectuales que dan forma al siglo XIX, Domingo Faustino Sarmiento. Estas grandes extensiones de tierra deshabitadas por el hombre blanco se presentan como aquello que define nuestra realidad nacional, de él se deben sacar las riquezas como también aquello que identifique la producción artística nacional. Ideario romántico de la generación del ’37<sup>24</sup>.

Estas concepciones sobre el “otro” diferente y ajeno, permiten la construcción de un estereotipo, epistémico y racial que construye y reproduce identidades fijas que diferencian a las culturas europeas de las no-europeas para finalmente establecer la jerarquización de las mismas (Quijano; 1989). El hombre blanco, representante del saber occidental, se transformaría en el paradigma de la modernidad y la civilización, mientras que el “indio” y más tarde el gaucho serían los obstáculos de las mismas.

La temática apenas esbozada en los párrafos anteriores, podemos hallarla ampliamente desarrollada en diferentes disciplinas y en menor cantidad, podemos encontrar bibliografía

<sup>23</sup> Hernández, José. Martín Fierro. Ed. Losada. 18° edición, 1977, Buenos Aires, Argentina

<sup>24</sup> Temática que abordaremos puntualmente al tratar la constitución del campo intelectual en la sociedad porteña de entonces.

sobre pintura Argentina del siglo XIX<sup>25</sup>. Sin embargo, la articulación entre temática, producción plástica y análisis connotativo de las mismas es, como mínimo, inhallable. Hasta el momento, no se conocen trabajos abordados desde nuestra disciplina que tomen como centro de su interés las pinturas al óleo producidas en nuestro país durante el período seleccionado.

Hallamos trabajos que desde la historia del arte, como el de Laura Malosetti Costa sobre la erótica en la plástica rioplatense donde analiza algunas de las ideas representadas en estas pinturas. En este trabajo la autora, cita como propósito *“desde nuestra perspectiva no interesa tanto procurar distinguir lo histórico de lo ficcional: lo vivido de lo imaginado o lo recordado y deformado por la distancia en relación con los hechos “reales”, sino más bien poner en foco una “mancha temática” que tiene por eje la figura de la cautiva, en torno a la cual ésta hace su aparición en el campo de las artes plásticas y se instala en el imaginario local*<sup>26</sup>.” Este objetivo lo lleva adelante tomando en cuenta el análisis de aquellas obras plásticas cuya temática la remitan a su eje articulador; el rapto de las cautivas blancas. Si bien la autora plantea en este análisis la articulación entre plástica y literatura para alcanzar la significación de la temática elegida, no accede al análisis particular de la estructura formal de la obra.

El reconocimiento y análisis de la organización de los elementos plásticos sobre el plano lo consideramos imprescindible en este trabajo de investigación, ya que sin ello no podríamos alcanzar cabalmente la significación de la imagen representada.

Tanto Arnheim en su ya clásico *“Arte y percepción visual”*, como Kandinsky con su no menos conocido, *“Punto y línea sobre el plano”*, nos permitirán tener herramientas de comprensión respecto al significado que adquieren cada uno de los elementos plásticos en su articulación con otros sobre la superficie plana de una tela, el artista como productor y creador de la obra, busca entre todos los elementos plásticos posibles<sup>27</sup> solo aquellos que en su organización signifiquen algo más que lo meramente representado. Es decir, como trabajaremos más adelante, el tema no es equiparable al contenido ya que este, subyace más allá de la forma que sostiene el tema de la composición (Arnheim; 1987). El tema es equiparable a una “excusa” para poder decir lo que lo que realmente se quiere decir. La

<sup>25</sup> Entre ellos, trabajos de diferentes historiadores del arte y críticos argentinos que avanzan sobre el análisis o descripción de lo producido plásticamente en este período. Sin embargo son escasos los trabajos que investiguen puntualmente esta producción artística.

<sup>26</sup> Malosetti Costa, Laura. Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX. En *Hipótesis y discusiones /4*. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, 1998.

<sup>27</sup> En este campo incorporamos también la técnica (pintura al óleo) como los materiales trabajados como soporte de la obra (tela, cuero, papel, etc.).

estructura compositiva de la obra organiza no tan solo la armonía de la forma, sino también el significado, “lo que el artista quiere decir”.

Estas herramientas de comprensión del significado, sumado al reconocimiento de las prácticas literarias, musicales como así también artículos de diarios o documentos de la época oficiarán de instrumentos culturales<sup>28</sup> de la época en que la obra fue producida. Con este bagaje de información podremos acceder al sentido “original” de la representación en el contexto de producción de la obra. En este encuentro con las ideas que subyacen a la imagen representada en la pintura al óleo, organizaremos nuestro análisis alrededor de dos niveles: el denotativo y el connotativo. Tomando como soporte teórico la conceptualización de Barthes y Stuart Hall. Ambos autores no guiarán, sobre todo en el análisis connotativo de las obras, aquel por el cual accederemos al reconocimiento de los valores ideológicos depositados en estas imágenes, *“En el discurso real la mayoría de los signos combinan ambos aspectos, el denotativo y el connotativo. Se puede preguntar entonces si es útil mantener esta distinción. El valor analítico reside en que el signo parece adquirir su valor ideológico pleno -parece estar abierto a la articulación con discursos y significados ideológicos más amplios- en el nivel de los significados "asociativos" (esto es, en el nivel connotativo) -porque los significados no están fijados en una natural percepción (no están naturalizados) y su fluidez de significado y asociación puede ser más ampliamente explotada y transformada. Por lo tanto, es en el nivel connotativo del signo que las situaciones ideológicas alteran y transforman la significación<sup>29</sup>.”*

De lo anterior se desprende el eje alrededor del cual girará nuestro análisis de obra. Desde nuestra perspectiva, lo histórico y lo ficcional convergen en un único punto: representación plástica de las ideas sobre las cuales se constituyó e instituyó el Estado-Nación argentino. Dada esta caracterización temática y metodológica sostenemos la originalidad de nuestro objeto de estudio.

Como dijimos en párrafos anteriores, el trabajo de Malosetti Costa es el más cercano por interés y búsqueda al aquí pretendido, sin embargo existe una serie de trabajos cortos compilados por José E. Burucúa<sup>30</sup> en *“Arte, sociedad y política”* editado en 1999, que nos involucra en el campo artístico de la época, especialmente el de Munilla Lacasa donde puede

---

<sup>28</sup> Tendrán presencia de correctivos frente al significado de la imagen.

<sup>29</sup>Stuart Hall. Codificar y decodificar, en Cultura, media y lenguaje, London, Hutchinson, 1980.

<sup>30</sup> Estos textos se encuentran enmarcados en una lectura que corresponde a la Historia del arte.



entreverse aquellos elementos que permitirán la construcción de un campo intelectual al interior de la sociedad porteña de inicios y mediados del siglo XIX.

En la introducción hicimos mención de los conceptos que discutiremos al interior de nuestra disciplina como el de arte y estética, para ello nos incorporaremos a la discusión iniciada por Levi-Strauss, Maquet o Benjamín respecto a la obra de arte y su valor como objeto de producción artística. Tales teorizaciones nos permitirán avanzar en los deslindes disciplinarios y reflexionar sobre nuestro campo de interés.

Esta ausencia de producción teórica nos condujo a rastrear información en otras disciplinas; la historia social y fáctica de nuestro país como los trabajos compilados por Devoto y Madero en *"Historia de la vida privada en Argentina"* editado en 1999, el clásico *"Una Nación para el desierto Argentino"* de Halperin Donghi o las compilaciones de Portantiero y de Ipola en *"Estado y Sociedad en el pensamiento clásico"*, y otros autores que trabajaremos como bibliografía complementaria. Así mismo, la utilización de bibliografía proveniente del campo de las bellas artes y de las artes visuales, nos permitieron identificar, actitudes, construcciones, contenidos y sobre todo modos de ver una producción artística diferenciándola a otro tipo de productos construidos por el hombre en su transformación de la naturaleza.

### **Arte primitivo, arte occidental; acuerdos y disensos.**

*¿Por qué cree usted que pongo fecha a todo lo que hago?*

*Porque no es suficiente conocer las obras de un artista.*

*Es preciso saber también*

*cuando las hizo, por qué, cómo, en que circunstancias.*

*Brassai. Conversaciones con Picasso.*

Desde sus inicios, nuestra disciplina reconoce las prácticas creativas consideradas como arte, como una categoría universal específica de la investigación antropológica. Sin embargo, llevar adelante una investigación antropológica en un área como la artística, implica incorporarse a un campo del conocimiento con estudios que no conforman un corpus de análisis propio, generando de este modo, límites bastantes difusos en torno a la temática tratada. Los estudios de arte realizados en antropología quedan relegados a la producción estética de las culturas "no occidentales" o a la estética intercultural, dando por sentado que lo

categorizado como objeto artístico es lo mismo para otras culturas diferentes a la nuestra como para nosotros.

Recuperar el significado de esta palabra; arte y la diferenciación entre lo estético y lo artístico se torna importante en esta investigación ya que es parte de los límites difusos planteados precedentemente. Plantear la producción artística como centro de la investigación, significa investigar sobre una praxis o práctica entre otras posibles.

El hombre en su actividad concreta e histórica, transforma lo dado por la naturaleza para crear un objeto que la representa, a diferencia del animal que *“forma únicamente según la necesidad y la medida de la especie a la que pertenece,(...) por ello el hombre crea también según las leyes de la belleza”*<sup>31</sup>. Es la actividad creadora y transformadora del hombre la que permite el pasaje de naturaleza a cultura, proceso profundo de transformación de la naturaleza como así también de producción de objetos materiales. Uno de estos objetos producidos por el hombre es la “obra de arte”, caracterizada por rasgos particulares y específicos que la diferencian de otros objetos.

En un sentido estricto, es la posibilidad de imitar a la Naturaleza con una significación estética, donde *“solo aquel que se abandone simplemente y por completo al objeto de su percepción lo experimentará estéticamente”*<sup>32</sup>. Este abandono total y contemplativo tiene como centro de la mirada un objeto material, fabricado por el hombre y que “exige” ser mirado. Afirma Jacques Maquet que *“Los objetos artísticos: ser contemplados es su única y exclusiva utilidad”*. De lo anterior se desprende que lo estético determinaría lo artístico a partir de una única condición; el estado de contemplación. Sin embargo, acordamos con este autor que lo estético en tanto participación de lo artístico<sup>33</sup>, es el resultado de un proceso histórico particular.

La estética como disciplina tiene sus inicios en el siglo XVIII, recortando una zona diferenciada de la compleja realidad social e histórica que es el campo artístico al interior de la sociedad occidental y moderna, cuyos comienzos podemos situar en el Renacimiento. A partir de entonces, se inicia una práctica que, abarcando solo algunos objetos diferenciados, se separa del resto de las prácticas sociales (Maquet; 1999) (Adorno; 1999). Esta autonomía ganada hace que la obra artística se transforme en una mercancía (Benjamín; 1979),

<sup>31</sup> Marx, Karl. Manuscritos económicos-filosóficos de 1844. Editorial Grijalbo. México. 1986.

<sup>32</sup> Eerwin Panofsky, El significado de las artes visuales. España, 1998. Alianza Editorial.

<sup>33</sup> Es el filósofo alemán Alexander Baumgarten que en el siglo XVIII otorga su significado moderno al término estética, como la ciencia *cognitionis sensitivae*. Al llegar a este punto, debemos agregar que como antropólogos reconocemos lo bello como un valor cultural relativo, el designar bello o no-bello a un objeto depende de prácticas sociales concretas e históricamente determinadas.

comenzando a circular como objetos que se compran y venden en el mercado. Más tarde volveremos sobre este punto.

Retomando el concepto de estética, podemos decir que todo objeto natural o artificial puede ser experimentado como un objeto estético en tanto este término denota “la *cualidad específica de la percepción*” (Maquet, 1999). De ahí que, los rasgos que caracterizan la mirada estética serían aquellos que remiten directamente a la apariencia, a los sentidos. Por lo tanto, la estética, ciencia de lo bello, alude a una cualidad perceptiva que no indica necesariamente la cualidad artística y que generalmente se asocia a determinados juicios de valor positivos. De lo cual se deduce una diferenciación entre objetos estéticos y objetos artísticos, lo estético puede estar presente en cualquier objeto; natural o artificial, sin embargo el objeto artístico es una producción estrictamente humana, histórica y culturalmente determinada que afirma al hombre en su ser cultural, cuya única finalidad es ser expuesto para su contemplación, es única e irrepetible y que además de ser poseedora de un valor estético, posee un valor de cambio que la transforma en mercancía.

La utilización indistinta de “producto estético” y “producto artístico”, nos hace pensar que toda forma considerada estética por el investigador, es artística. Lo que nos lleva a discutir la categorización de “arte” al interior de nuestra disciplina. Si aceptamos que el campo artístico es el resultado de un hacer históricamente determinado que corresponde a la cultura occidental y moderna, no deberíamos trasladarlo a culturas que estuvieran fuera de esta tipificación. Sin embargo, arte es considerado una categoría universal que, en términos de Žižek<sup>34</sup>, vacío de contenido se relaciona o se aplica directamente a “nuestra experiencia real”. De este modo, el universal adquiere existencia concreta cuando lo sustituye un contenido particular, comenzando a funcionar como sustituto de aquel, “*El hecho de que el vínculo entre el Universal y el contenido particular que funciona como su sustituto sea contingente significa precisamente que es el resultado de una batalla política por la hegemonía ideológica.*”<sup>35</sup>

Es a partir del Renacimiento donde este particular se constituye, momento histórico donde el arte conquista su autonomía, desprendiéndose de la tutela de la religión, del ritual, de su subordinación de otras funciones extra estéticas pero este espacio ganado al interior de la estructura social conlleva un costo; su progresiva transformación en mercancía (Benjamín, 1979). De este modo, incorporándose a un mercado donde la obra puede venderse y comprarse, se integra a la lógica del sistema capitalista, “...*la producción intelectual de una*

<sup>34</sup> Žižek, Slavoj. Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional, en F. Jameson y S. Žižek, Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires, Paidós, 1998.

<sup>35</sup> Žižek, , op., cit.

*nación se convierte en patrimonio común de todos (...) Obliga a todas las naciones, si no quieren sucumbir, a adoptar el modo burgués de producción, las constriñe a introducir la llamada civilización, es decir, a hacerse burgueses. En una palabra, se forja un mundo a su imagen y semejanza<sup>36</sup>.*”

La modernidad se liga al desarrollo de la forma capitalista de organización y del intercambio, ocultando el carácter de mercancía de los objetos (Marx; 1971), por lo tanto también lo hará respecto a un objeto como la obra de arte. El sistema la transformará en un objeto alejado de la cotidianeidad, le adjudicará un aura (Benjamín; 1979), un halo intangible dador de cierta sacralidad laica. Esta particularidad de la obra de arte proviene de su carácter único, singular e irreproducible.

En toda época histórica, el arte ha servido a los intereses ideológicos de la clase dominante (Berger; 1972), permitiendo fijar en sus imágenes los valores y creencias concernientes a la realidad social, a las relaciones que los hombres sostienen con la naturaleza, con la sociedad y con los demás hombres. Se re-presenta la realidad, el arte es un signo del objeto y no una reproducción literal (Levi-Strauss; 1961), manifiesta algo que no estaba dado a la percepción. Plantear el término “representación”, significa reconocerlo como símil de una percepción directa. El estilo naturalista en artes plásticas es aquel que impone esta forma de plasmar convencionalmente la realidad tridimensional sobre una tela bidimensional. La representación remite entonces, a la sustitución de lo representado (ausencia<sup>37</sup>), alude siempre a algo fuera de sí mismo, por otro lado, también se presenta a sí misma con su propio sentido simbólico (presencia), se presenta representando.

La obra así creada en el entrecruzamiento de estos dos ejes, se transforma en una mercancía dirigida hacia aquellos, en principio, que las podían comprar quedando reducido su espacio al ámbito de lo privado. Con la aparición durante el siglo XIX de los museos y galerías de exposición de obras (bienes simbólicos) ingresaron, al circuito de lo público, permitiendo de este modo, la divulgación de estas ideas subyacentes a un público más amplio que no podía poseer las obras pero podían poseer las ideas allí representadas.

El reconocimiento de la fotografía como multiplicadora de imágenes, posibilita la divulgación de las ideas representadas en las pinturas al óleo, por lo que su reproducción mecánica, se transformará en la vía que posibilite la circulación de estos esquemas de percepción y apreciación de los grupos dominantes, “*Al multiplicar las reproducciones pone su presencia*

<sup>36</sup> Marx, K. Manifiesto comunista. Editorial Claridad. Buenos Aires, 1967.

<sup>37</sup> Ausencia y presencia conceptos tomados del trabajo de Sorlin, Pierre. 1985. *Sociología del Cine*. Fondo de Cultura Económica, México

*masiva, en el lugar de la experiencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario*<sup>38</sup>.”

Por lo tanto se puede concluir que en este reconocimiento y diferenciación del concepto de obras de arte, aceptamos la diferenciación que establece Maquet entre “arte por destino” y “arte por metamorfosis”<sup>39</sup>, ya que sintetiza y responde al mismo tiempo nuestros cuestionamientos a los límites difusos del arte en antropología. Dar cuenta de esta diferenciación implica preguntarnos el por qué y para qué fueron hechos estos objetos de diferentes culturas que observamos en varios museos de arte y los cuales fueron seleccionados según los valores estéticos-ideológicos de los administradores y/o investigadores.

Estos objetos solo pueden ser significados en relación a su contexto de origen, tenían una función específica que la comunidad comprendía y significaba. Despojados de su contexto y trasladados a una cultura diferente pierden los lazos con la comunidad dadora de significado, *“la metamorfosis es inevitable: ha de construirse una nueva realidad (objetos de colección o de museo) para que estos objetos cobren sentido para la gente que vive en la sociedad en la que se introducen*<sup>40</sup>”

Parecería que el límite entre el campo de los objetos “metamorfoseados” en arte y aquellos objetos artísticos por destino, depende de la intencionalidad de los creadores por un lado y del de la ideología dominante por el otro (Maquet; 1999). Aclarados las diferencias entre campo estético y campo artístico, dejamos constancia que nuestra investigación centra en analizar las imágenes representadas en objetos artísticos; las pinturas al óleo.

### **Antropología y arte.**

*Lo real nunca tiene la iniciativa puesto que  
solo puede responder si se lo interroga.*

*Bourdieu.*

En el punto anterior dejamos sentado la inexistencia de un corpus de análisis propio debido a la atomización de los estudios sobre arte en antropología. La mayoría de ellos, remiten a analizar la producción estética de culturas no occidentales, fortaleciendo de este modo la larga división entre antropología del arte e historia del arte generando una falsa dicotomía entre arte “primitivo” y arte “occidental” y determinando de este modo, las características de

<sup>38</sup> Benjamín. La obra de arte en la era de la reproductividad. En Discursos interrumpidos. Madrid, Taurus. 1979.

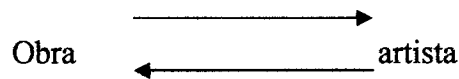
<sup>39</sup> Maquet nos aclara que esta distinción fue hecha originalmente por André Malraux en su Museo sin paredes.

<sup>40</sup> Maquet, Jacques. Op., cit..

la representación de la otredad en el discurso antropológico. Recuperar la lectura antropológica para la producción artística occidental y moderna, no significa estructurar una nueva área de especialización, sino más bien realizar un aporte crítico-reflexivo que permita reelaborar la visión clásica de nuestra disciplina respecto a la producción artística

Lo que pretendemos es dejar de lado falsos deslindes, y comenzar a reflexionar sobre la producción artística como tal, como un sistema de representaciones resultado de una praxis concreta inserta en una red de relaciones reales y complejas consideradas necesariamente en su dimensión histórica.

Dicha reflexión debe iniciarse en el reconocimiento de las diferentes teorizaciones sobre el abordaje analítico de las obras de arte, en principio nos encontramos con la que presenta la historia de arte como la historia de los artistas –genios creadores- teniendo como referente una concepción individualista de la historia y solo considerando las obras y artistas “consagrados”. El valor atribuido inicialmente a las obras se le otorgaba a la persona del artista<sup>41</sup> (Zielsen; 1926) creando el siguiente circuito;



Dejando fuera, de este modo, el contexto socio-político y económico de producción artística.

Una segunda teorización sería la de la tradición marxista, la cual en términos generales se presentan a las obras como reflejo de las condiciones socioeconómicas de una época, presentado como un elemento de la “superestructura” determinada por la “infraestructura” material y económica de la sociedad (Plejanov; 1912). Rompiendo con esta lectura mecanicista, Georg Luckacs propone considerar que es el “estilo de vida” de una época lo que permite la articulación entre las condiciones económicas y la producción artística.

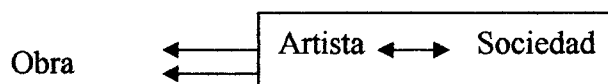


Otra corriente analítica convierte al arte en el creador de las visiones del mundo que son contemporáneas a él (Francastel; 1956) y por último encontramos la idea de “el arte por el arte mismo”, situando al artista alejado de sus condiciones sociales, económicas e ideológicas de producción (Gautier; 1836)<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Otros autores que han trabajado este concepto son: Otto Rank en El mito del héroe de 1909, Max Scheler con El santo, el genio, el héroe de 1933, Ernst Kris y Otto Kurz en 1934 publicaron La imagen del artista.

<sup>42</sup> Gautier, Theophile. En el proemio para su novela “Madmoiselle de Maupin” presenta su definición de un arte sin funcionalidad social, un arte despojado de cualquier otro sentido que no sea lo bello.

En cuanto a este trabajo de investigación asumimos la historia como fundante en la comprensión de la obra plástica. “*La realización de una obra de arte es un proceso histórico más entre otros actos, acontecimientos y estructura; es una serie de acciones en y sobre la historia*”<sup>43</sup>.”, esto significa reconocer las relaciones existentes entre la producción plástica, las teorías de arte contemporáneas al artista, ideologías, clases sociales y los procesos históricos más generales.



Aquellas teorías que consideran que existe una discontinuidad entre la experiencia social del artista y su actividad como tal, olvidan que el artista, como el resto de los hombres, es el resultado de una sociedad que lo precede. Como sujetos sociales, nuestra praxis concreta “*se manifiesta como una organización de valores o contenidos. (...) tales contenidos se le manifiestan bajo la forma de conceptos*”<sup>44</sup>.” Es decir, nadie crea nada desde la “nada”, siempre se “re-crea” lo histórico y culturalmente dado y en esta afirmación nos oponemos a Francastel, quién sostiene que el artista no traduce, inventa (1956).

En el reconocimiento de esta dimensión de la producción artística, afirmamos que la organización de los elementos plásticos sobre la tela responde a una condición subjetiva resultante de las teorías en curso sobre el arte por un lado, y por el otro, a la ideología del artista y condición de clase. Existe por tanto, un encuentro con la historia y sus condicionamientos específicos.

Nuestra interpretación antropológica, reclama una lectura inseparablemente entrecruzada con otros dos campos del conocimiento; el arte como producción y la historia. Permittiéndonos conocer las condiciones específicas de la producción de la obra y avanzar sobre la comprensión de lo particular, la obra plástica como resultado de una historicidad, de una fase del desarrollo por ella representada. Del mismo modo nos ayudará a analizar “*de que manera en cada caso particular, un contenido de la experiencia se vuelve forma, un acontecimiento se traduce en imagen, el tedio se convierte en representación*”<sup>45</sup>.” El uso que tengamos que hacer de los datos históricos dependerá de su significación para el problema que debamos investigar (Evans Pritchard; 1961).

<sup>43</sup> Francastel. Sociología del arte. Editorial Gustavo Gili, S.A España, 1973.

<sup>44</sup> Eco, Humberto. Signo. Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1994.

<sup>45</sup> Francastel. Op., cit.

Con respecto al arte, los elementos compositivos formales de la obra y su organización en el espacio bidimensional nos permitirá reconocer su particularidad como producto cultural, en la integración de estas disciplinas reconoceremos los vínculos reales y complejos que relacionan la representación de estas imágenes con la política de aquel momento (Francastel; 1973).

En la introducción, mencionamos que las representaciones visualizadas en estas obras plásticas aluden a un conjunto de ideas sobre las cuales se constituye e instituye el Estado-Nación argentino. Los intereses representados en las imágenes analizadas, utilizarían categorías que representarían los valores representativos de los sectores de mayor poder político y económico de nuestro país. La interpretación ideológica de las obras seleccionadas, se orienta a descubrir la concepción del mundo que ofrecen a partir de la identidad social de los productores (artista y elite).

En principio recordemos que la información ideológica actúa connotativamente y su función no-manifiesta es normativa (Althusser; 1986), que se manifiestan a través de los diferentes comportamientos, (tertulias, exposiciones, fiestas, etc.) como mecanismo de reproducción de los grupos dominantes y su acción connotativa encubriría el carácter de instrumento de la dominación social (Hall; 1986).

Esta categorización de lo social se elabora desde las doctrinas morales y jurídico-políticas para defender valores llamados universales (libertad, civilización, progreso, etc.) pero que en realidad son los valores del orden burgués que impregnan todas las representaciones colectivas. Esta valoración se impone como evidente, de modo tal que termina naturalizándose, impidiendo de este modo, toda acción impugnadora (Althusser; 1989). Las diferentes prácticas sociales tienden a aceptar el orden social establecido como “universal y positivo” para todos, expresando de este modo, la manera en que los hombres “viven” las relaciones con sus condiciones de vida. La ideología impedirá, alcanzar la realidad tal cual es sino solo una concepción de ella.

El material de una obra de arte es un conjunto coherente de representaciones, valores y creencias pertinentes a la realidad histórico-social de la cual el artista es parte. En otros términos estamos planteando la ideología como plano interpretativo de las imágenes representadas, *“Esta consideración de la ideología, como producción de significados, experiencia y parte constitutiva de la práctica del discurso, enfatiza la función del agente y la construcción activa de significados. Ideología, entonces, como campo entre diferentes clases*



*sociales y grupos, y fijada a la vida social, con efectos reales, como la articulación entre “diferencia” y “unidad”<sup>46</sup>”.*

Dejamos constancia entonces, que la reproducción ideológica solo se da en los procesos de circulación y divulgación, ejerciendo una naturalización de lo social, asegurando de este modo, la reproducción de las relaciones de producción en la “conciencia” del individuo. Este individuo termina sometiéndose libremente a los lineamientos impuestos por otros –aceptando libremente su sujeción- haciéndole creer que es él mismo el generador de esas ideas, para que “cumpla solo” (Althusser<sup>47</sup>; 1986) los gestos y actos de esa sujeción.

Tomemos como ejemplo las obras analizadas: el sujeto-observador está dotado de una “conciencia” que le hace creer en las ideas representadas en las imágenes, las acepta libremente para luego traducir en sus actos materiales sus “propias ideas” de sujeto libre. Las ideas –modernidad, progreso, orden, otro invasor y hostil- están inscritas en estas imágenes, su circulación y divulgación fueron prácticas reguladas al interior del campo cultural. De este modo, las obras de arte terminarían interpelando al público que participaría del ritual de reconocimiento ideológico, incluyéndolos, transformándolos en sujetos haciéndolos partícipes de un grupo social determinado. El observador, se reconocería en esta interpelación, es él y no otro. Este reconocimiento de su lugar al interior del espacio social significa, también, reconocerse en otros sujetos (Bourdieu; 1979).

En síntesis, una obra de arte está atravesada por múltiples subjetividades, cada generación las contempla desde su propia experiencia, son nuevos los ojos que la descubren. También son nuevas las preocupaciones, los intereses de esos ojos, de esa mirada sobre esa imagen. Cada mirada, cada interpretación aporta un sentido (Berger; 1998).

Partiendo de este concepto, acordamos que el acto de ver un objeto, no es un mero registro mecánico, la mirada es sobre todo, una actitud activa por parte del observador (Arnheim: 1957). Nuestro ojo registra el todo, luego, en una actitud totalmente intencional captamos de lo observado lo que nos llama la atención, percibimos lo particular, las estructuras significativas del objeto o sujeto mirado. En esta intencionalidad, queda involucrada nuestra experiencia como hombres históricos pertenecientes a una cultura determinada (Gramsci; 1958).

---

<sup>46</sup> Sel, Susana. Op., cit.

<sup>47</sup> Althusser, Louis. Ideología y aparatos del Estado. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1986.

## CAPITULO II. – JUEGO DE MIRADAS

### La mirada del artista.

*En principio, cuando la mirada es entre  
Dos hombres, el lenguaje establece  
Un puente entre dos abismos.*

*J.Berger*

Si acordamos con el concepto de que el acto de mirar no es en modo alguno una actitud pasiva, tanto más lo será en el caso de los artistas plásticos. El artista es un hombre inserto en una sociedad que lo precede y como tal, construye el objeto artístico desde su propia experiencia socio-política. Posee la capacidad de observar críticamente su propio pensamiento y plasmar en la tela o en la palabra aquello sobre lo cual ha reflexionado o simplemente le ha llamado la atención (Francastel; 1972). Se desprende de ello, que no existe ninguna obra libre de valores, objetiva –en tanto concepto moderno-positivista--, sino que, por el contrario el ideario del autor esta expuesto y explícito en las imágenes representadas.

El artista impone a la realidad de lo observado su propia imagen del mundo, su propia subjetividad, empleando sus conocimientos sobre la forma y el color para captar aquello universalmente significativo que se da en lo particular (Berger; 1972). Por lo que el objeto observado sufre una transformación al pasar por la exploración activa de la mirada del artista ya que la realidad es interpretada para luego ser plasmada sobre la tela, no existiendo un registro mecánico, como lo podría ser una fotografía, entre el mundo físico y el mundo perceptivo (Arnheim; 1957).

Las obras ofrecen una ilusión de la realidad “*De allí se define la representación como símil a una percepción directa. Estos límites de la representación son instituidos como convención por la habitualidad a una cierta forma de pintura representativa, la perspectiva monocular, desde principios del siglo XV.*”<sup>48</sup> El uso de la perspectiva como técnica que posibilita la ilusión, surge en el Renacimiento europeo, teniendo que “*no es sino el arte (la pintura) de representar lo que se ve, o sea de hacer objetos parecidos a los que contemplamos con los ojos. / Semejante arte consiste en ir captando las formas y los colores de los objetos contemplados por medio de pirámides. (...) Si tomas, las líneas que parten de las extremidades de cada cuerpo y las continúas hasta un punto único, formarán entre sí una pirámide. / La perspectiva es una razón demostrativa por la cual confirma la experiencia que*

<sup>48</sup> Sel, Susana. Tesis doctoral. El cine como modo de representación de las prácticas políticas. Filosofía y letras. 2004.

*todo objeto envía a los ojos, por medio de líneas piramidales, su propia semejanza*<sup>49</sup>.” Estas líneas (piramidales) fugadas hacia un único punto situado a la altura de los ojos del observador proponen la ilusión del volumen, de la profundidad sobre una superficie plana de dos dimensiones. El espectador lo sabe y sin embargo, se sumerge en la ilusión sin cuestionamientos, asume frente a lo representado la misma actitud que le provocaría el objeto real (Levi-Strauss; 1961).

Las obras trabajadas en esta investigación tienen una representación visual figurativa. En esta investigación no nos interesa el debate de cuanto tiene de “parecido” la obra respecto a su referente real, sino que el interés se centra en la interpretación de la realidad realizada por el artista y luego plasmada en imagen pictórica. Es la imagen lo que tomamos como objeto de análisis y no su calidad artística.

Reconocido este espacio cargado de subjetividades entre la obra y su referente es que acordamos con Gombrich<sup>50</sup> cuando plantea que la “semejanza” no es una adecuación entre una representación y una realidad cualquiera, sino entre expectativas, la del pintor y las de los espectadores. Estas expectativas cambian de una época a otra y también unas en relación a otras. Entonces, sea cual fuere el recorte de la realidad que un artista elija, siempre lo hace desde su propia subjetividad, incluso si pinta “por encargo” encontrará en la imagen solicitada aquella unidad que le resulte significativa y sobre ella elaborará la idea que desea transmitir a sus espectadores (Berger; 1972).

En el tema elegido ya nos encontramos, entonces, con una primera selección. El artista buscará entre todas las formas posibles solo aquellas que le resulten más significativas y un rasgo, un color, una forma, juegos de luces o la dinámica interna de la composición plástica nos permitirá descubrir las causas de su selección. Unos pocos rasgos escogidos promueven la presencia de lo seleccionado (Arnheim; 1957).

Como mencionamos en el primer capítulo, la combinación temática y los elementos formales de la obra nos permitirá conocer las ideas y valores epocales del contexto de producción, como así también las expectativas del público expresadas a través del artista, --si bien el público de una obra plástica no es homogéneo sino diverso--, en el caso que nos ocupa casi podríamos aventurar su homogeneidad<sup>51</sup>. En los años que van desde 1830 a 1880, los espectadores de las obras se encontraban entre la elite letrada como los llamaba Alberdi, y el

<sup>49</sup> Da Vinci, Leonardo. Tratado de la pintura. Ed. Aguilar. Madrid. Colección Crisol. 1963.

<sup>50</sup> Arte e ilusión, Paris, Gallimard, “Bibliothèque des sciences humaines”, 1971, citado por Martine Joly en La imagen fija. Editorial La marca. Buenos Aires, 2003.

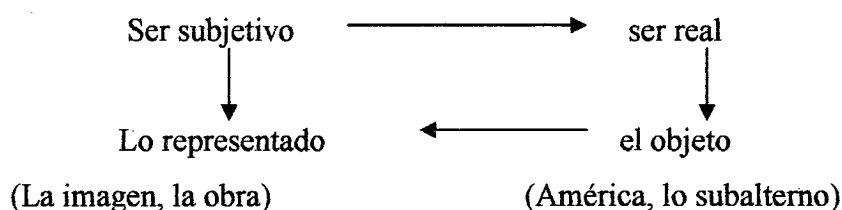
<sup>51</sup> Especulamos sobre la homogeneidad del público dadas las características de la población rioplatense. Los únicos que tenían posibilidades de acceder a los espacios de circulación y divulgación de estas imágenes eran los hacendados bonaerenses, la elite ilustrada mencionada por Alberdi y Sarmiento y algunas personas que se relacionaran con estos grupos a partir de sus actividades comerciales o laborales.

grupo que detentaba el poder económico de la región, serían ellos quienes tendrían la capacidad receptora de arte (Bourdieu; 2003); al analizar la estructura social del Río de la Plata y las relaciones entre los diferentes sectores podremos establecer la comunión de expectativas entre público y artistas.

Según lo planteado en este apartado tendríamos el siguiente esquema;

|             |                 |              |                 |                      |
|-------------|-----------------|--------------|-----------------|----------------------|
| IDEOLOGIA + | TECNICAS +      | ESCUELA +    | SUBJETIVIDAD =  | <b>OBRA PLASTICA</b> |
| Del autor   | óleo sobre tela | romanticismo | del creador     |                      |
| Dominante   |                 |              | del solicitante |                      |
|             |                 |              | Del observador  |                      |

El artista europeo, moderno y romántico, era el dueño de la mirada subjetiva generadora de la imagen—obra donde decía registrar, casi documentar esta América profana. El objeto real, lo representado se dejaba imaginar para luego ser representada.



Tomemos como ejemplo las criollas pintadas por Rugendas en “*Un alto en el campo*”. La secuencia es subjetivo-objetivo-subjetivo. Sus cuerpos están frente al espectador no como visión inmediata sino como visión del pintor, su aspecto, sobre todo sus actitudes corporales, han sido refundidas por la subjetividad del artista. El autor, en nuestro ejemplo, partió de un referente real, lo modeló según su experiencia previa como sujeto social de otra cultura<sup>52</sup> y que luego plasmó en imagen. Lo real, fue tamizado por la subjetividad de su mirada.

La relación artista-obra “*es siempre ambigua y contradictoria, en la medida en que la obra intelectual, como objeto simbólico destinado a comunicarse, como mensaje que puede recibirse o rehusarse, reconocerse o ignorarse y con él el autor del mensaje, obtiene no solo su valor (...) sino también su significación y su verdad de los que la reciben tanto como del que la produce.*”<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Ver el análisis del cuadro “Un alto en el campo”, Pág. 81.

<sup>53</sup> Bourdieu, Pierre. Campo de poder, campo intelectual. Editorial Quadrata, Colección Estroboscopia, Buenos Aires. 2003.

La técnica y el material permiten al autor desarrollar y plasmar una imagen previamente pensada, como resultado material es la concreción de una idea o de varias sintetizadas en una (Arnheim; 1957). Queda en el espectador interpretarlo desde su propia individualidad, desde su propia historia de vida inserta en una cultura determinada. La representación remite directamente a la fantasía-imaginado que el espectador posee sobre el referente real, la pintura al óleo, dada su técnica, posibilita una mayor aproximación al referente real, reproduciendo lo visible (Berger; 1972), la pintura sustituye lo representado (ausencia) y al mismo tiempo se constituye ella misma como tal, se presenta representando (presencia)<sup>54</sup>.

La existencia de un mercado artístico incipiente en Buenos Aires, hace posible la llegada de artistas plásticos europeos tentados por lo exótico, lo novedoso y sobre todo por las posibilidades económicas de una sociedad en proceso de construcción<sup>55</sup>, traían consigo imágenes que eran propias de su experiencia europea y también de aquellas que le fueron construidas por relatos de viajeros, científicos, etc. sobre lo que era América. Buscaban encontrar en ella, lo no-civilizado, lo indómito, lo salvaje y al mismo tiempo nombrarían lo que encontraban con terminología que los remitía a lo conocido, a su propia cultura, espacio que lo devolvería a su propio lugar de referencia

La pintura, como hacer plástico, transmite exterioridades, las imágenes analizadas muestran los nuevos grupos sociales emergentes de las transformaciones socio-políticas del Río de la Plata, celebrando la modernidad por oposición (Quijano; 1980), registrando al gaucho y al indio como aquello que debía sostenerse en imágenes al óleo antes que el progreso, la razón, la tecnología los hiciese desaparecer. La pintura misma tenía que ser capaz de demostrar la deseabilidad de la modernidad, de todo lo que permitiese construir el progreso sosteniendo un orden social determinado. El ojo del artista traduciría lo percibido al lenguaje de la sensación táctil; luces, colores, textura y diagonales sostendrían esta traducción.

Estos artistas viajeros no lograron separarse de los valores éticos y estéticos de quienes los contrataban alcanzando a representar la otredad como un “ellos” construido ideológicamente, ante el cual, se expresa la confirmación de esa evidencia; “asesinos”, “fieras”, “salvajes”, etc<sup>56</sup>. La imagen adquiriría de este modo, valor de cambio simbólico, residiendo el mismo, en la exposición a la mirada de un observador que la funde siempre a la vez en presencia y ausencia.

<sup>54</sup> Presencia-ausencia conceptos de Sorlin en Sociología del cine. 1985. Fondo de Cultura Económico. México.

<sup>55</sup> Munilla Lacasa, María. Siglo XIX; 1810-1870. En Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política. Compilador José E. Burucúa. Editorial Sudamericana. España, 1999.

<sup>56</sup> Terminología que podemos encontrar en la literatura de la época como El matadero, La cautiva, Facundo y en cielitos creados por Bartolomé Hidalgo y que aún se seguían escuchando en pulperías y fiestas populares.

Al mismo tiempo, estos artistas eran los detentores de los signos de la consagración (Bourdieu; 1979), habían estudiado en el referente de la civilización por antonomasia; Europa, condiscípulos de maestros como Delacroix y Jacques-Louis David, de este modo, contribuían a organizar el campo intelectual<sup>57</sup> nacional bajo los cánones del academicismo. La academia poseía el monopolio de la transmisión de las obras consagradas y en ello, la transmisión de formas y contenidos, por ende, las herramientas necesarias para legitimar o no determinada producción. Legitimidad de la estructura compositiva construida según reglas estéticas propuestas por los grupos ilustrados, haciéndolas universalmente reconocidas, *“la existencia de lo que se llama legitimidad cultural, consiste en que todo individuo, lo quiera o no, es y se sabe colocado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento bajo la relación de la cultura”*<sup>58</sup>.

Nuestros primeros artistas se encontraban insertos en un campo cultural<sup>59</sup>, histórico y socialmente determinado, a través del cual su proyecto creador se iría definiendo e integrando. Compartían el mismo proceso histórico y cultural con aquellos que observan su obra, por ello compartían códigos (temas, problemáticas, esquemas de percepción, etc.) *“sus elecciones intelectuales o artísticas más concientes están siempre orientadas por su cultura y por su gusto, interiorizaciones de una cultura objetiva de una sociedad, de una época o de una clase”*<sup>60</sup>.

Los inicios de la producción plástica moderna en nuestro país se iniciaría con estos *“artistas viajeros”* (europeos) que cultivaron la pintura y el grabado en el siglo XIX, imponiendo el gusto por lo pintoresco que tenían por ser *“europeos transplantados”* (Romero Brest; 1969), más allá de las apreciaciones de este intelectual, es importante reconocer a estos pintores como aquellos a partir de los cuales comienza a gestarse un proyecto cultural en nuestro país. A continuación citamos un cuadro comparativo<sup>61</sup> entre artistas plásticos europeos y nativos durante el período que tratamos.

---

<sup>57</sup> Tal concepto acuñado por Pierre Bourdieu, se nos presenta como un instrumento valioso para definir la existencia de un conjunto de artistas, instituciones aunadas en un proyecto con pretensiones de introducir modificaciones en la cultura de la sociedad porteña. El autor citado lo define como un campo donde los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él se describen como fuerzas que al surgir, se oponen y agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo.

<sup>58</sup> Bourdieu, Pierre. Op., cit..

<sup>59</sup> Nuevamente nos remitimos al concepto de Bourdieu quién entiende por campo cultural el sistema de relaciones entre los temas y los problemas.

<sup>60</sup> Bourdieu, p. Op., cit..

<sup>61</sup> Cuadro tomado del libro 23 PINTORES DE LA ARGENTINA 1810-1900 - Editorial Universitaria de Buenos Aires - Sociedad de Economía Mixta, Rivadavia 1571/73, Bs.As., 1978

| PERÍODOS  | EXTRANJEROS  | ARGENTINOS   |
|-----------|--|--|
| 1811-1820 | José Rousseau, francés<br>Emeric Essex Vidal, inglés<br>José Guth, sueco<br>Carlos Durand, francés<br>Pedro Benoit   | Manuel Nuñez de Ibarra (1782-1862)   |
| 1821-1830 | Luis Laisney, francés<br>César Bacle, suizo<br>Carlos Pellegrini, francés<br>Lorenzo Fiorini, italiano<br>Pablo Caccianiga, italiano<br>Cayetano Descalzi, italiano<br>Juan Felipe Goulou, francés |  |
| 1831-1840 | Amadeo Gras, francés<br>Adolfo D'Hastrel, francés<br>Rodolfo Carlsen, dinamarqués<br>J.B.Durand-Brayer, francés<br>Eustaquio Carrandi, español<br>Carlos Uhi, alemán                               | Antonio Somellera<br>Carlos Morel<br>Fernando García del Molino<br>Ignacio Baz<br>Gregorio Ibarra<br>Benjamín Rawson |
| 1841-1850 | Raimundo Monvoisin, francés<br>Mauricio Rugendas, alemán   | Procesa Sarmiento<br>Gregorio Torres<br>Bernardo Victorica<br>Gaspar Palacio<br>Prilidiano Pueyrredón<br>Juan Camaña |
| 1851-1860 | Otto Grashoff, alemán<br>Gaspar Verazzi, italiano<br>Ignacio Manzoni, italiano<br>Narciso Desmadryl, francés<br>Ernesto Charton, francés<br>Adolfo Methfessel, suizo                               | Martín Boneo<br>Bernabé Demaría<br>Cándido López<br>Enrique Sheridan<br>José Murature<br>Claudio Lastra              |

|           |   |  |
|-----------|---|--|
|           | Juan León Palliere, francés<br>Juan M. Blanes, uruguayo                           | Mariano Agrelo<br>Roque Larguía  |
| 1861-1870 | Luis Novarese, italiano<br>Enrique Meyer, francés<br>Eduardo De Martino, italiano | Fermín Rezábal   |
| 1871-1880 | José Aguyari, italiano  | Genaro Pérez<br>Sor Josefa Díaz y Clucellas<br>Angel Della Valle<br>José Bouchet<br>Augusto Ballerini  |
| 1881-1890 |   | Graciano Mendilaharzu<br>Severo Rodríguez Etchart<br>Ventura Marcó del Pont<br>Eduardo Sívori<br>Julio Fernández Villanueva<br>Eduardo Schiaffino<br>Ernesto de la Cárcova<br>Emilio Caraffa<br>Carlos de la Torre |
| 1891-1900 |   | Martín Malharro<br>Julia Wernicke  |

### **Modernidad: la mirada de hacendados e intelectuales.**

A partir de 1810 en nuestro país comienza un proceso de transformaciones sociales, culturales y políticas que provocaron un aumento de la semioticidad del comportamiento (Lotman y Uspenskij; 1979) expresado en la resignificación de los símbolos indicadores de la modernidad como la escarapela, bandera, etc., como así también en la adopción de nuevas formas de comportamiento o en la lucha contra las palabras que sonaban como símbolo de una ideología distinta (Salvatore; 1980).

Hacia las primeras décadas del siglo XIX, nuestro territorio tenía una plataforma económica cuya base era la exportación de cueros, actividad complementaria de la industria saladeril. Esta producción tenía como monopolio del consumo a Inglaterra, la que daba lugar a una



colaboración muy estrecha entre los sectores saladistas y los representantes del capitalismo inglés en Buenos Aires<sup>62</sup> (Grosso; 1970).

La acumulación de capital se llevó a cabo en la campaña mediante la adquisición y concentración de tierras y ganado, generando el desplazamiento del capital comercial hacia el sector productivo de la campaña. La actividad exportadora permitió la ampliación de las actividades urbanas: comercio, actividades financieras de servicios que fueron instalándose en las ciudades puerto, al mismo tiempo, la importación de productos manufacturados determinó que la actividad industrial tuviera pocas perspectivas, ya que *“El hecho de que un país se especialice en la exportación de unos determinados productos básicos revela que es altamente competitivo y tiene una elevada productividad sólo en ese sector”*<sup>63</sup>.

El plan de “nacionalización” del gobierno de Rivadavia terminaría afectando los intereses de los hacendados, por lo que esta alianza entre terratenientes y burguesía comercial urbana, comenzaría a resquebrajarse y definirse a partir de sus intereses heterogéneos, *“Si el establecimiento de un orden nacional era esencial para algunos sectores de la burguesía local ligados al comercio de importación, en tanto consolidaría un amplio mercado que pusiera vallas interprovinciales, la solución unitaria propugnada por Rivadavia y el Congreso no podía ser vista con agrado por los terratenientes”*<sup>64</sup> porteños. *La creación de un sistema nacional implicaba la nacionalización del puerto de Buenos Aires y de los derechos aduaneros*<sup>65</sup>.

Para cuando Rosas asume el poder de la provincia de Buenos Aires, lo hace reconstituyendo la unión de los más importantes sectores de las clases altas de la ciudad, como así también, recibe una fuerte adhesión de los sectores populares urbanos y rurales, y sobre esta base se transforma en el único sostén del orden político y social (Myres<sup>66</sup>; 1999) (Salvatore; 1980).

<sup>62</sup> En esta alianza nos limitaremos a recordar, como indicador sugestivo, apellidos de familias que ya habían participado activamente del comercio colonial, y que ahora estaban identificados con los sectores de los hacendados bonaerenses. La clase terrateniente se amplió con la incorporación de altas clases urbanas, políticos y militares ligados al gobierno de Martín Rodríguez, son sus nombres los que empiezan a engrosar las listas de enfiteutas. Pongamos como ejemplo de ellos; los Anchorena, los Alzaga, los Santa Coloma, etc. Datos tomados de Grosso, op., cit.

<sup>63</sup> Sunkel y Paz. Op., cit.

<sup>64</sup> Parte de las medidas políticas adoptadas por su gobierno, es de especial interés la normativa de 1836 que se relaciona con la tenencia de la tierra públicas. La enfiteusis fue paulatinamente reemplazada por la venta o donación de estas tierras. Se establece que a partir de 1838 las tierras mantenidas en enfiteusis pagarían un canon doble del vigente hasta entonces en efectivo, posibilitando que los principales sostenedores de este régimen se transformaran en los dueños definitivos de las tierras que ocupaban permitiendo que entre 1837 y 1840 más de 2.300.000 hectáreas fueran trasladadas del dominio público al privado. “Doscientos treinta y cinco personas fueron sus adquirientes, la mayoría de ellos antiguos enfiteutas. Los nombres se repiten: los Anchorena, los Miguens, Felipe Arana, Pedro Trapani, Juan Terrero fueron los que acapararon más tierras.” Grosso, Op., cit.

<sup>65</sup> Grosso. Op., cit.

<sup>66</sup> Myres, Jorge. Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860. En Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 1. Dirección de Fernando Devoto y Marta Madero. Editorial Taurus. Buenos Aires, 1999.

La situación general del país, en aquel momento, presentaba características poco promisorias para alcanzar la modernidad tal cual se había generado en el viejo continente. Sin embargo, en este contexto comienza a gestarse un proyecto cultural, articulando los campos intelectuales y político-económico<sup>67</sup> (Bourdieu; 1986) en términos de pensar el Estado-Nación.

Desde las primeras décadas del siglo XIX, habrían llegado a nuestro país diferente bibliografía de autores europeos que promovían y fundamentaban los cambios sociales y políticos, la joven intelectualidad porteña encontrarían en ellos nuevos horizontes ideológicos que les permitirían darle continuidad a los lineamientos iniciados en Mayo.

Ellos serían los primeros agentes de este campo intelectual que comienza a delinearse lentamente, otros agentes serán los “artistas viajeros” que se incorporarán plenamente a este proyecto cultural iniciado por la juventud porteña, adquiriendo cada uno de ellos, una posición determinada según su grado de participación (Bourdieu; 1986) al interior del campo. Estas transformaciones político-culturales crearon las condiciones para la llegada de artistas europeos que buscaban prestigio y remuneración económica por sus obras y servicios. Desde las primeras décadas del siglo XIX, dibujantes y pintores llegaron a nuestro territorio como acompañantes de investigaciones científicas que buscaban conocer la naturaleza americana (Iparraguirre; 2003). El Río de la Plata ofrecía nuevos horizontes y sobre todo, mercados a aquellos que querían fijar en imágenes la memoria de la historia construida.

La sensibilidad romántica será la base de la emancipación de las viejas estructuras que impedían llevar adelante los cambios pensados, ya que se presentaba como un regreso a la naturaleza, a la exaltación de lo nacional y sobre todo se afirmaba la fe ilimitada en el progreso de la sociedad. Estas ideas terminan constituyéndose en parte de la concepción de vida de la primera mitad del siglo XIX.

Estas ideas y cuestionamientos fueron novedades difundidas en nuestro territorio, particularmente por Echeverría que promovería comentarios como los de Alberdi; *“Por Echeverría, que se había educado en Francia, durante la Restauración, tuve las primeras noticias de Lerminier, de Villemain, de Victor Hugo, de Alejandro Dumas, de Lamartine, de Byron y de todo lo que entonces se llamó el romanticismo, en oposición a la vieja escuela clásica (...) A Echeverría debí la evolución que se operó en mi espíritu con las lecturas de*

---

<sup>67</sup> Esta conceptualización planteada por Bourdieu nos resulta una herramienta importante para explicar la existencia de un grupo de intelectuales, artista plásticos, literatos, periodistas, con tendencias compartidas en términos de proyecto de transformación cultural a partir de su ubicación social al interior de la estructura social. Los agentes, que en su dinámica conforman una estructura específica en un momento dado del tiempo. Campo de poder, campo intelectual. Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2003.

*Victor Cousin, Villemain, Chateaubriand, Jeuffroy y todos los eclécticos procedentes de Alemania, a favor de lo que se llamó el espiritualismo*<sup>68</sup>.”

Resultado de estas lecturas e inquietudes, nace en 1837 el Salón literario, lugar de discusión del estado intelectual y económico-social del país. Los objetivos de estos encuentros y disquisiciones eran: la consolidación de una personalidad nacional, “*establecer el sistema gubernativo que mejor (nos) llenase (...)*” debiendo evitar “*el plagio político. Repugnando esta acción extraña al instinto nacional*”, de una cultura independiente y literatura nacional “*busquemos la luz entre las otras naciones que han cultivado las ciencias, porque la literatura debe ser una pura expresión de la intelectual nacional*”<sup>69</sup>. El ansia de libertad caracterizaba el espíritu romántico y el objetivo que tenía presente, era la construcción de lo americano nacional, de lo revolucionario. Deseaban incorporar la presencia de su patria en el conjunto de la cultura universal. Por lo que el arte, en su presencia internacional, debería tener color local “*(...)el arte debe ser el vivo reflejo de la civilización, debe revestir forma distinta en las diversas épocas de su desarrollo, y aparecer con caracteres especiales en cada sociedad, en cada pueblo, en las diferentes edades que constituyen la vida de la humanidad.*”<sup>70</sup>

La meta era completar el proceso revolucionario iniciado en 1810, la emancipación iniciada debía completarse y estos jóvenes creyeron ser los responsables de la revolución moral y regeneradora que el país necesitaba. Lo asumían de este modo, en tanto herederos de un capital simbólico y económico, eran los descendientes de aquellas familias mercantiles o de hacendados<sup>71</sup> que habían iniciado el proceso de transformación socio-político en el país y educados en Europa o bajo sus cánones dándoles, al mismo tiempo, capital cultural y legitimidad (Bourdieu, 1979).

Este proceso de transformación y discusión política al interior del campo intelectual permite la existencia de diferentes espacios de discusión y socialización. Asociaciones y tertulias<sup>72</sup> en casa de familias porteñas de mayor prestigio<sup>73</sup> eran los lugares donde lo público era el eje en torno al cual el “*nosotros*” comienza a construirse. Identidad que empieza a afirmarse a partir de la oposición al “*otro*” ajeno y feroz.

<sup>68</sup> Juan B. Alberdi. Memorias. Citado en La época de Rosas (antología). Centro editor de América Latina. Buenos Aires, 1992.

<sup>69</sup> M. Sastre, Op., cit.

<sup>70</sup> Echeverría, Esteban. Obras completas, publicadas por M. Gutierrez. Tomo V.

<sup>71</sup> Weinberg., La asociación de mayo y el dogma socialista. 1970. En Rosas y la ingobernabilidad de la Argentina independiente. Com. Juan Labiaguire. Ed. Biblos. Buenos Aires.

<sup>72</sup> Ver espacios de socialización, circulación y difusión.

<sup>73</sup> Lugar ocupado al interior del espacio social político, en términos de la conceptualización de Bourdieu. Campo de poder constituidos por los detentores del poder económico, más adelante ampliaremos esta temática.

Debemos tener presente que, excepto Echeverría, los integrantes del Salón se sentían separados de los unitarios y de los federales. Sin embargo elogiaban a Rosas como aquel que poseía las cualidades necesarias para presidir “*la gran reforma de ideas y costumbres que ha empezado*” en palabras de Sastre<sup>74</sup> o como acotaba Alberdi “*el hombre grande que preside nuestros destinos públicos*”<sup>75</sup>. A pesar de estos comentarios prorosistas, el Salón tiene una vida efímera. Será *La Moda*<sup>76</sup>, publicación que funda Alberdi en 1837, el espacio que impedirá que el grupo intelectual se disgregue al cierre del Salón Literario<sup>77</sup>.

Tenemos entonces que desde la literatura surgirán escritores que como Echeverría, Sarmiento o Alberdi que tendrían un doble objetivo: literario y cívico-político. Ellos se conformarán en los difusores de las ideas estéticas de los románticos franceses, ingleses y alemanes que vincularán con el ideario de la revolución de Mayo. Esta integración conformaría un ideario americanista que llevarían de manera conciente y deliberada al plano de la literatura.

Creían en el arte como aquel espacio cultural que promovería la constitución del individuo y la construcción de la nación donde la razón sería la guía en este proceso “*Ninguna libertad es voluntaria, caprichosa: todas dependen de la razón, y la razón es la ley divina en virtud de la cual todo camina, se desarrolla y vive en el universo en un justo y armonioso equilibrio. / La razón de universal existencia, de vida infinita, es pues la musa del arte socialista y progresivo*”<sup>78</sup>. En esta cita de Alberdi podemos reconocer la influencia de las ideas europeas al interior de un proyecto de transformación: desterrar los vicios de la educación colonial a través de la razón.

Mientras que estos cambios se reflejaban en el campo de las letras, lo mismo sucedía en el área de la producción plástica. Retratos y temas costumbristas se presentan como indicadores de las modificaciones de las antiguas normas donde la pintura al óleo tendrá como temática al hombre y su entorno.

Mientras estos sucedía, el gobierno de Rosas, clausura el gacetín de Alberdi. Echeverría, quién se había mantenido al margen de todo este proceso, funda en la ilegalidad la Asociación de la Joven Generación Argentina, rebautizada más tarde como la Asociación de Mayo<sup>79</sup>. En el discurso inaugural, el escritor lee la declaración de principios que será conocida en 1846 como el Dogma Socialista. Si bien, como dijimos con anterioridad, muchos de estos jóvenes

<sup>74</sup> Op., cit..

<sup>75</sup> Alberdi, Juan B. Discurso del acto inaugural al Salón literario. 1837.

<sup>76</sup> Gacetín de música, de poesía, de literatura, de costumbres editada por Juan Bautista Alberdi.

<sup>77</sup> Entre los colaboradores se encontraban; Vicente Fidel López, Jacinto Rodríguez Peña, Manuel Quiroga de la Rosa y otros. No se encuentra entre ellos Echeverría, quién se mantiene al margen del emprendimiento de Alberdi.

<sup>78</sup> Alberdi, Juan Bautista. Mi nombre y mi plan. Frag., en *La época de Rosas*. Op., cit.

<sup>79</sup> Los integrantes a esta Asociación deben prestar juramento al estilo de la Asociación de la joven Europa (1834) inspirada por Manzini. Datos registrados del texto de Weinberg, op., cit..

habían simpatizado con el gobierno de Rosas pronto comienzan a descubrir el divorcio existente entre lo deseado y lo real. Este descubrimiento lleva a muchos de ellos a exiliarse en Montevideo. Derrocar al rosismo, será ahora el objetivo de aquellos que tuvieron que alejarse de su territorio por oponerse al régimen (Sarmiento; 1845).

Esta lectura que los jóvenes hacen de la sociedad argentina señala una pretendida autonomía de lo intelectual respecto a la esfera de lo económico como así también, del hacer político en ese momento en el gobierno (Weinberg; 1970). La alianza que empieza a vislumbrarse, entre los detentores del poder económico y político con estos intelectuales conformará un espacio de poder homogéneo (Bourdieu; 1986) que se enfrentará al gobierno de Rosas desde el exilio. Esta elite ilustrada tenían la firme convicción de constituirse en guías del nuevo país (Halperin Donghi; 1980), la acción política sería la justificación para llevar adelante un modelo previamente definido por quienes toman a su cargo la tarea de conducción política (Halperin Donghi; 1980). Los sucesos de 1848 en Europa generaron entre estos intelectuales temor o preocupación, la potencialidad de los sectores populares se presentaba como más temible, que esa pasividad e ignorancia tan rechazada entre los habitantes del “*desierto*”. Este reconocimiento de sus propios temores permite hallar coincidencias de intereses entre la elite letrada y los dueños del poder económico (Halperin Donghi; 1980). Homogeneidad que se traduce luego en la constitución de un espacio jurídico-político que los incluye y excluye a aquellas identidades temidas y potencialmente temible.

Luego de Caseros, 1852, el problema urgente era la consolidación del poder institucional surgiendo una serie de proyectos políticos alternativos que terminarían de definir los límites de este espacio de poder<sup>80</sup>. Más allá de los objetivos explicitados por cada uno de los agentes intervinientes, se inicia un largo proceso de fortalecimiento de esta homogeneidad ideológica del grupo dominante. Proceso de reestructuración social tendiente a fortalecer las bases de la dominación y a individualizar las conductas sociales, conformándose de este modo, una

---

<sup>80</sup> Tenemos como relevantes para nuestra investigación el de Echeverría; revolucionario donde la razón y la educación serán las herramientas de la paz social que permitirá la conformación de una sociedad más igualitaria. El de Alberdi; autoritarismo progresista, se presenta como aquél que busca una sociedad forjada bajo la férrea dirección de una elite política y económica consolidada en su prosperidad por la paz de Rosas y heredera de los medios de coerción por él perfeccionados; esa elite contará con la guía de una elite ilustrada dispuesta a aceptar su nuevo y más modesto rol de diseñadora de programas capaces de asegurarla permanente hegemonía y creciente prosperidad de quienes tienen ya el poder. El resto de los sectores sociales deberán aceptar esta situación fortaleciendo el legado rosista; la disciplina. Lineamiento político-ideológico basado en la idea saintsimoniana del rol que les corresponde a los intelectuales en los tiempos modernos.

Por último la propuesta de Sarmiento, sería de una relativa indefinición en el plano de lo político (Halperin Donghi; 1980), lo postula como un poder con relativa independencia de los detentores del poder acumulado (económico y político) para imponer por sí rumbos y límites a ese aluvión de nuevas energías económicas que habrá contribuido a desencadenar en el país. Cuestiona la concentración de la tierra en pocas manos impide los avances de la igualdad social que solo puede hacerse en el marco de la gran explotación capitalista. Tulio Halperin Donghi. Una nación para el desierto argentino. Centro editor de América Latina. Buenos Aires, 1980.

política de avasallamiento y aniquilación que creará las condiciones de posibilidad de los cambios a producir. La concentración del poder económico en pocas manos, la concentración de poder intelectual y heterogeneización de los grupos subalternos (la “otredad”) construirían las bases sociales de sustentación de los actores políticos que llevarán adelante la construcción y consolidación del Estado-nación argentino a partir de Mitre.

### Nuestros coleccionistas

Al interior de esta consolidación de la homogeneidad ideológica trabajada en el punto anterior, y relacionado con el tema que nos ocupa, en este período surgirán los primeros coleccionistas<sup>81</sup> de artes plásticas en nuestro país. Ellos serán hombres surgidos de este espacio de poder económico y cultural.

El coleccionismo se encontraba presente en sus inicios, como una práctica privativa de la Iglesia, las monarquías o la nobleza, pero a partir del siglo XVII, progresivamente se extiende hacia los sectores burgueses de la sociedad que comenzaron a distinguirla como un elemento de prestigio, aunque también, en muchos casos se transforma en un elemento de inversión.

En nuestro país, podemos encontrar a los primeros coleccionistas de arte, a mediados del siglo XIX. Los cambios socio-culturales a nivel nacional y en el exterior fueron las bases para generar el espacio destinado a la compra y venta de objetos de arte, en particular de objetos pertenecientes a las bellas artes. El asomo de este mercado del arte no pudo haberse dado sin cambiar las relaciones del arte con otros sectores de la sociedad rioplatense. Recordemos que a partir de la caída de Rosas, la vida social rioplatense comienza rápidamente un nuevo proceso de socialización. Como afirma María Lía Munilla Lacasa, se sientan las bases de modo de vida urbano y moderno. La apertura de locales tales como los cafés y los clubes posibilitaron nuevas prácticas sociales, recuperándose aquellas del período rivadaviano.

Una transformación política, económica y social que se incorpora de lleno en todos los niveles de la sociedad. *“La emergente sociedad argentina se adscribe a los usos europeos y el retrato comienza a hacerse popular y socialmente prestigioso.”*<sup>82</sup> Estas transformaciones y la existencia de los espacios de socialización de estilo moderno, permitieron el surgimiento de un segmento estético, el inicio del campo cultural al interior de la sociedad.

---

<sup>81</sup> Los expertos en museología aceptan que el coleccionismo permitió la constitución de museos y lo definen como “aquel conjunto de objetos que, mantenido temporal o permanentemente fuera de la actividad económica, se encuentra sujeto a una protección especial con la finalidad de ser expuesto a la mirada de los hombres<sup>81</sup>”. Esta protección dada a los objetos puede ser de carácter público o privado, permitiendo que la obra u objeto protegido deje de ser considerada mercancía para pasar a ser un patrimonio cultural, intelectual de quién lo posea.

<sup>82</sup> Iparraguirre, Sylvia. Los precursores en Colección de arte argentino. Ed. Banco Velox. Buenos Aires, 2001.

Durante la gobernación de Juan Manuel de Rosas, la mayoría de los artistas que exhibían sus obras en circuitos informales como bazares, pinturerías, sus ateliers, etc., eran recién llegados, principalmente de Europa, que traían consigo la forma de producir y distribuir sus producciones y servicios. Un ejemplo de ello es Raymond Quinsac Monvoisin, condiscípulo de Delacroix, quien cuenta en sus memorias que “*cansado por la falta de éxito monetario y honorífico*” abandona Francia por haber sido contratado por el gobierno chileno para fundar la Escuela de Bellas Artes de Santiago.

Estos hombres de las artes traen consigo no tan solo el conocimiento, sino también la forma de generar en el otro el deseo de la posesión de ese objeto estético. Recordemos que nuestra incipiente sociedad generaba su riqueza gracias a la renta diferencial de la pampa húmeda, y estos bienes, esta riqueza material, debían ser exhibidos, mostrados a la usanza de la burguesía europea.

Las necesidades de nuestros hacendados fueron bien interpretadas por los artistas viajeros, de tal modo que las imágenes producidas estaban destinadas a representar la naturaleza y los seres que en ella habitaban – los retratos analizados de Manuelita de Rosas y el de María Sánchez de Mendeville, son ejemplos de ello-. La temática que les permitía insertarse en un espacio de difusión y circulación debía abordar las ideas que atravesaban el espacio de poder político y económico de la sociedad porteña de mediados del siglo XIX, el camino de prestigio para esta sociedad era la pintura al óleo (Berger; 1972).

Comprar un cuadro es comprar también el aspecto de los objetos allí representados plantea Levi-Strauss, (1965), sin embargo, en los casos que nos atañen, la posesión de la obra no implicaría la posesión de lo representado, sino la posesión de las ideas que sostienen lo representado. La significación de la imagen cambiaría en función del contexto de exhibición, edificios públicos y salones de particulares permitirían la consolidación en el mundo ideológico, de una identidad común, generando que los hacendados, políticos y hombres ilustrados ocupasen un espacio ideológicamente homogéneo.

Al llevar adelante este análisis de obras pictóricas partimos de un principio tan evidente que por ello generalmente no lo reflexionamos: las imágenes fueron creadas para ser vistas. Ningún artista genera obras sin pensar en que hay un otro que las ve. Estas imágenes serían un registro visual de lo observado por el artista y que espera sea visto por otros (Maquet; 1999), lo observado son vestuarios elegantes y joyas, mobiliario de interiores, el retrato solo o de cuerpo entero con fondo de propiedades edilicias y sobre todo de tierras, confirmaban el prestigio y las jerarquías. Observemos atentamente el retrato de María Sánchez de Mendeville analizado en las páginas siguientes, realizado por Mauricio Rugendas; el retrato es una

representación de cuerpo entero sobre un fondo de frondosa vegetación insólita en nuestra Pampa húmeda, y por detrás de la misma, sobre la línea de horizonte podemos ver lo que parece una edificación. Quién encargó la pintura quería ser visto en medio de aquello que le daba poder; la tierra y sus dones, confirmando en imagen, la riqueza del propietario.

Lo mismo con el registro del paisaje pampeano y sus habitantes (la otredad), ofreciendo al sector dominante un sistema de referencia que afirmaba su lugar en el espacio político de la sociedad rioplatense del siglo XIX. Estas imágenes eran un apoyo a la visión que tenían de sí mismos, utilizando los paisajes como fondo mostraban el territorio argentino en toda su corporeidad; salvaje, rústico a la espera de su conquista. En definitiva vale una metáfora utilizada por Berger haciendo referencia a la apreciación del cuadro y su límite exterior, el marco: *“la imagen más adecuada no es la de una enmarcada ventana que se abre al mundo, sino la de una caja fuerte empotrada en el muro, una caja fuerte en la que se ha depositado lo visible.”*

Las representaciones del otro cultural y de la naturaleza lisa y llana permitiría la confrontación de dos mundos opuestos (civilización y barbarie) en permanente conflicto que solo podría resolverse con la dominación del uno sobre el otro. La civilización, la modernidad debía alcanzar todos los rincones de nuestro país. Este objetivo se fortalecía con las ideas subyacentes a las imágenes representadas sobre el lienzo o cuero, (*“Soldado de Rosas”* de Monvoisin) que mostraban al público las imágenes de los asaltos indígenas a poblaciones criollas o mujeres blancas raptadas por el indio *“bruto y salvaje”* descrito por Echeverría en *La Cautiva*.

Estas imágenes –muchas de ellas– se convertirán en el acervo de nuestros primeros coleccionistas, hombres poderosos económicamente, dueños de grandes extensiones de tierra fértil y dueños del poder de decisión a nivel político, grupo privilegiado que se mostraba a sí mismo como defensor del orden y del progreso frente al resto de la sociedad. Fueron los artífices principales de la política que conformó el perfil del Estado-Nación Argentino asumiendo funciones clave en el gobierno durante el período que va desde 1830 a 1880 y aún después (Halperin Donghi; 1986). Su continuidad les permitió conformar y legitimar el espacio de poder, pudiendo de este modo, obrar en el mundo de las ideas.



¿Quiénes eran estos hombres? <sup>83</sup>José Prudencio de Guerrico (1837- ), dueño de una de las primeras colecciones de arte en nuestro país, “*hombre de fortuna y vinculado a familias de ascendencia patricia*” ingeniero egresado de universidades francesas y secretario de la legación argentina en París, más tarde será presidente de la Municipalidad en Buenos Aires. Aristóbulo del Valle (1845- 1896), hacendado, futuro gobernador de la Provincia de Buenos Aires, periodista de El Nacional, constituyente provincial en 1871, diputado de la legislatura llegando a ser presidente de la República Argentina en 1881 por acefalía. Mariano Varela (1834- 1902) uruguayo de nacimiento casado con Irene Montes Oca, al igual que Aristóbulo Del Valle combatió junto a Mitre, periodista, abogado, Secretario de la Cámara de Senadores, ministro de Relaciones exteriores del gobierno de Sarmiento. Adriano E. Rossi militar y coleccionista (1811- 1893), participe también de las huestes de Mitre, estudió en Europa donó su colección de arte al Estado Argentino para que sirviera de base a un museo de la pintura en la Ciudad de Buenos Aires. Leonardo Pereyra hacendado, político (1834- 1899), fotógrafo más que aficionado y coleccionista de obras pictóricas. Podemos continuar ofreciendo datos de nuestros primeros coleccionistas pero creemos que esta primera aproximación permite la reconstrucción de las relaciones de poder político y económico que delimitarían su campo de poder, permite leer las posiciones objetivas que estas familias construyeron en el espacio del poder de la sociedad rioplatense (Bourdieu;1986).

El coleccionista se rodearía de las obras de arte por encontrar en ellas, representaciones de seres y objetos que lo reafirmarían en su espacio de poder (Berger; 1972). En este punto tomamos una cita de Levi-Strauss sobre los coleccionistas renacentistas: “*Para los artistas del Renacimiento, la pintura era quizás un instrumento de conocimiento pero era también un instrumento de posesión, y no debemos olvidar, cuando hablemos de pintura renacentista, que esta fue posible gracias a las inmensas fortunas que se amasaron en Florencia y en otros lugares, y a que los ricos mercaderes italianos veían en las pinturas unos agentes que les permitían confirmar su posesión de todo lo bello y deseable del mundo. Los cuadros de un palacio florentino constituían una especie de microcosmos en el que el propietario había recreado gracias a sus artistas, todos los rasgos del mundo al que estaba ligado, rasgos que quedaban a su alcance en una forma lo más real posible*<sup>84</sup>.” Esta situación contribuye a la

---

<sup>83</sup> La síntesis biográfica de cada uno de estos coleccionistas fueron tomados del Nuevo Diccionario Biográfico Argentino 1750-1930, de Vicente Osvaldo Cutolo. Editorial Elche. Buenos Aires, 1985. Aquí sólo esbozamos sus incidencias en la esfera de las tomas de decisiones políticas al interior de Estado Argentino. Queda claro que cada uno de ellos estaba inserto al interior de una red parental que fortalecía su espacio de poder. Entre otros coleccionistas podemos nombrar a los Arraga, Francisco Bravo, Pedro Palacios, Francisco Ayerza, Rómulo Piñeiro, Lorenzo Pellerano.

<sup>84</sup> Strauss, Claude. *Arte, Lenguaje, Etnología*. Entrevistas con Georges Charbonnier. 4ta. Edición, Colección mínima. Siglo XXI. México, 1975.

construcción de una determinada visión del mundo y sobre todo a fortalecer la posición del coleccionista, en ese mundo. La imagen plástica les permitiría construir su identidad grupal e individual y proyectarla como visión del mundo universal (Bourdieu; 1986). La producción artística como la individualización de la clientela, no son entonces, un mero hecho artístico, sino también son un hacer político y económico.

El cuadro transmitía una exterioridad que el pintor medio tenía presente al trabajar sobre los valores estéticos o temáticos que le permitirían insertar su obra en el mercado. *“Un modo de ver el mundo (el capitalismo), que venía determinado en último término por nuevas actitudes hacia la propiedad y el cambio, encontró su expresión visual en la pintura al óleo y no podía haberla encontrado en ninguna otra forma de arte visual” (Berger, 1972)*

Vender el producto de su hacer, era parte de los objetivos del oficio de ser artista, las obras de arte se transforman así, en mercancía, en un bien de cambio. Surgiendo, de este modo, el mercado libre de las obras de arte al cual nuestros coleccionistas pudieron acceder dado su poder económico, sin olvidar el capital cultural que muchos de ellos habían adquirido por sus estudios o viajes. El título académico, en muchos casos, les garantizaba una competencia específica *“dicha titulación garantizaba realmente la posesión de una “cultura general”, tanto más considerable y extensa cuanto más prestigiosa sea la misma<sup>85</sup>”*. En un territorio que se estaba construyendo sobre el conflicto civilización-barbarie, la titulación académica otorgaba esquemas de percepción y apreciación diferenciados, permitiendo, de este modo, prácticas también diferenciadas.

La posesión de estas obras representacionales los incorporaba a una riqueza dinámica: la del burgués moderno (Berger; 1972). Este burgués que buscaba su lugar al interior de la modernidad americana presenta la iniciativa de tener en nuestra sociedad, un lugar de exhibición de las obras de arte. Aspiración de los grupos ilustrados imbuidos de las ideas europeas sobre la producción artística como patrimonio cultural de un país, el museo de Bellas Artes se transformará en el objetivo a concretar de una antigua aspiración presentada por Rivadavia en 1812, y que recién se concretará en 1895.

Estas ideas de constituir un Museo Nacional de Bellas Artes se articulan con una nueva concepción política y social más amplia y de configuración distinta. El museo sería aquella institución pública de la modernidad creada particularmente con el fin de hacer del dominio y usufructo de la población en general, aquellas obras de arte a las cuales solo los sectores dominantes podían acceder. Sin embargo, no debemos olvidar que las obras de arte eran parte

---

<sup>85</sup> Bourdieu, Pierre. La distinción. Taurus, España, 1998.

del capital simbólico<sup>86</sup> (Bourdieu; 1986), *“para que los hombres de cultura puedan creer en la barbarie y persuadir a los bárbaros desde dentro de su propia barbarie es necesario y basta que logren disimularse y disimular las condiciones sociales que hacen posible, no solamente la cultura como segunda naturaleza, en la que la sociedad reconoce la excelencia humana o el “buen gusto” como “realización” en un habitus<sup>87</sup> de la estética de las clases dominantes, sino también la dominación legitimada –o, si se quiere, la legitimidad- de una definición particular de la cultura<sup>88</sup>.”* Por lo que la creación de un museo permitiría reforzar las diferentes identidades sociales; incluyendo a unos y excluyendo a otros. Inclusión y exclusión al interior del proyecto cultural y político del Estado-nación en formación, *“Templos cívicos en donde la sociedad burguesa deposita lo más sagrado que posee, es decir, las reliquias sagradas de un pasado que no es el suyo<sup>89</sup>”* o como plantea Halperin Donghi se lo inventa.

Tengamos presente que los Museos tienen un rol fundamental en la creación y consolidación de la identidad nacional. A través de ellos, se elevan a la categoría de iconos nacionales patrimoniales, objetos que son ajenos emocional e intelectualmente al resto de la población – gaucho, indio, soldadesca, negros, mulatos, etc.- la identidad nacional, entonces, *“no representaba a las identidades de la abrumadora mayoría de la población sometida a los nuevos estados. En rigor, originalmente les era contraria<sup>90</sup>.”*

No es casual que esta propuesta tenga sus orígenes en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes<sup>91</sup> (1876) siendo uno de los primeros espacios dedicados exclusivamente a la exposición, estudio y desarrollo de las artes plásticas. Su creación fue el resultado de un grupo de jóvenes artistas con pretensiones de constituir una academia al estilo de las europeas, es decir, concluir con la definición del proyecto cultural iniciado con aquellos primeros artistas llegados al país. El estudio y desarrollo de las artes sería *“la base de gran prosperidad para el país<sup>92</sup>”*, primera institución que delimitaría “oficialmente” el adentro y el afuera de dicho proyecto. Quienes

<sup>86</sup> La obra de arte es en sí un bien de cambio, posee un valor económico, pero se transforma en un bien simbólico en cuanto las clases privilegiadas de la sociedad la asumen como un signo de distinción. Distinción entre dos naturalezas; una naturalmente cultivada y otra naturalmente natural. Bourdieu, Pierre. Campo de poder, campo intelectual. Ed. Quadrata. Buenos Aires, 2003.

<sup>87</sup> Este concepto acuñado por Bourdieu nos resulta una herramienta útil para designar aquellas “estructuras mentales a través de las cuales aprehenden el mundo social” los agentes integrantes de un mismo campo social.

<sup>88</sup> Bourdieu, Pierre. Op., cit..

<sup>89</sup> Bourdieu, Op., cit..

<sup>90</sup> Quijano, Anibal. Op., cit..

<sup>91</sup> En La Nación de ese mismo año se puede leer un artículo sobre la fundación de la Sociedad, narrando quienes y que objetivos los llevaron a esto; “En el año 1876, varios jóvenes aficionados a la pintura tuvieron idea de fundar una sociedad; para propender al desarrollo de las Bellas Artes, a cuyo fin invitaron a varias personas a una reunión, que tuvo lugar en los salones de la confitería del Aguila, en la que quedó constituida la sociedad con el título de “Estímulo de Bellas Artes” nombrándose presidente de la comisión al distinguido aficionado D. Juan Caamaño (...) una academia de Bellas Artes siguiendo el modelo de las europeas.”

<sup>92</sup> Aproximación A la generación de l 80. Antología Documental serie: fuentes. UBA, Facultad de Filosofía y Letras. 1994.

estudiasen en este lugar aportarían con su conocimiento al progreso y engrandecimiento del país, esta certeza era el vehículo de su acción<sup>93</sup>, además de que el estudio sistemático les permitiría sostener su lugar al interior del espacio intelectual (Bourdieu; 1979).

La unión del proyecto general del gobierno con el proyecto particular de esta asociación y del futuro Museo de Bellas Artes; promoverían el ingreso a la modernidad a partir de la construcción de un campo cultural que asegure el sentido de pertenencia *“reservado a aquellos que, dotados de la facultad de apropiarse de las obras, tienen el privilegio de usar esa libertad y que se encuentran por ello legitimados en su privilegio, es decir en la propiedad de los medios de apropiarse los bienes culturales o, para hablar como Max Weber, en el monopolio de la manipulación de los bienes institucionales –otorgados por la escuela- de la salvación cultural”<sup>94</sup>.*”

De este modo, el capital cultural heredado se sumaría al capital cultural transmitido por la academia imponiendo simbólicamente los títulos de la burguesía cultural (Bourdieu; 1979), proveyendo un conjunto de esquemas de percepción y apreciación de competencia general, *“esta disposición transportable es la que inclina hacia otras experiencias culturales y permite percibir las, clasificarlas y memorizarlas de distinta manera (...) reconoce autoridad para producir las clasificaciones legítimas y el discurso de obligado acompañamiento de toda degustación artística digna de tal nombre.”<sup>95</sup>*. Esta titulación académica se conforma en el paso obligado al universo de la cultura legítima, garantía de aptitud ligada al origen burgués moderno.

En la búsqueda de su consolidación en el espacio de poder, este grupo –conformado por políticos e intelectuales- tienen la necesidad de inventarse un pasado: “su” pasado que les otorgaría legitimidad a este presente “culto” y civilizado. Estas obras de arte y objetos estéticos seleccionados para ello, son parte de esta construcción identitaria. Las imágenes que observan en estas producciones plásticas, son identificatorias de un pasado hostil, agresivo, bárbaro al cual fue necesario desconstruirlo para construirlo a su imagen y semejanza. Otorgando legitimidad y soporte ideológico al lugar ocupado por los sectores dominantes al interior del espacio de poder.

La exhibición en una institución pública – el museo- pone al observador en actitud receptora de las ideas que le dan soporte al grupo dominante transformándose de este modo, en una institución reproductora de la ideología dominante. El objeto –la obra plástica- expuesta, se

---

<sup>93</sup> En 1894, un artículo del mismo periódico añorando aquellos tiempos, recuerda quienes estudiaron en estas aulas: Schiaffino, Cárcova, Caraffa, Rodríguez Etchart y luego se perfeccionaron en Europa.

<sup>94</sup> Bourdieu, Op., cit..

<sup>95</sup> Bourdieu, P. Op., cit..

convierte en el recordatorio de un haz de relaciones y de significaciones que convergen sobre la representación en tanto tal.

La pintura que al coleccionista – individuo- le denotaba prestigio y poder, en su donación al gobierno, adquiere valor de intercambio simbólico (Bourdieu; 2003). A partir de ese momento, lo otorgado; la colección de obras se reifica como signo y como símbolo (Baudrillard; 1969).

Las colecciones, las donaciones, las academias todo lo referente a la producción plástica que se conformaba como la *“base de gran prosperidad para el país”, “(sirviendo) al desarrollo y adelanto entre nosotros<sup>96</sup>”* parten de un principio lógico de identidad; el de un sistema de poder, la finalidad reproductora de un sistema social, es decir, la base de un orden de producción, *“Todo sistema, para devenir fin en sí mismo, debe dejar de lado la cuestión de su finalidad real. A través de la legitimidad falsificada de las necesidades y de las satisfacciones, se reprime toda la cuestión de la finalidad social y política de la productividad<sup>97</sup>.”* La construcción de una estructura política propia que aseguraría su continuidad histórica al grupo político-económico dominante.

---

<sup>96</sup> Frases tomadas del discurso inaugural de la academia y fundamento de su existencia.

<sup>97</sup> Baudrillard, Jean. *Critica de la economía política del signo*. Editorial Siglo XXI. Mexico, 1969.

### CAPITULO III- PROPUESTA METODOLOGICA.

*Lo que aparece debe segregarse para aparecer.*

*Goethe.*

La imagen representada se erige sobre una estructura compositiva no develada al lego, es una construcción que se yergue sobre los llamados elementos básicos compositivos (Kandinsky; 1970), ellos son el punto, la línea, el plano, el color, etc., como así también, con elementos estrictamente subjetivos como es el mundo ideológico del autor de la obra. Ambos aspectos de la pintura; el formal y el subjetivo, construyen la imagen que luego el observador interpreta por asociación o por carga simbólica pudiendo connotar significados religiosos, oníricos, herméticos, etc., lográndolo a partir del conocimiento de las convenciones de la época en que fue producida la obra. El reconocimiento de estas convenciones permitiría al observador completar e integrar la figura percibida (Arnheim; 1957).

De lo cual partimos que la forma de cualquier objeto de la realidad concreta no es dibujada o pintada tal cual es sino, que lo percibido es interpretado por el artista desde su propia ideología y aquel, hacia quien va dirigida la producción la explica y por lo tanto la interpreta, también desde su propia concepción del mundo. Para captar la circulación de ideas y sentimientos colectivos de la sociedad porteña de mediados del siglo XIX, analizaremos fuentes literarias como así también, artículos periodísticos, crónicas o relatos encontrando que entre la palabra escrita y las imágenes de la pintura al óleo existen fuertes puentes ideológicos que nos permitirán interpretar la creación y reformulación de las imágenes pictóricas.

En esta investigación trabajaremos sobre dos niveles de análisis: nivel denotativo; aquel que implica la descripción y enumeración de lo visualizado en la imagen como así también de sus elementos compositivos y el segundo de los niveles, el connotativo, donde tomaremos lo representado como desencadenante de emociones donde no solo es el autor quién le da sentido a la imagen sino también quien la observa.

En el primero de los niveles de análisis nos preguntaremos por la hechura de la imagen, cual es su estructura interna, este análisis de la estructura plástica nos sirve para reconocer líneas de fuerza, de tensión, color e iluminación en relación con las formas allí representadas, nos ofrece una primera significación; es lo externo de aquello que quiere decir el artista.

Siempre una composición plástica se ordena alrededor de unidades autosuficientes (Arnheim; 1957). Entre ellas y aquellas que las rodean solo hay relaciones que determinan el resto de la obra, pero son poco influenciadas por ellas. Un ejemplo lo podemos encontrar en "*Soldados*

*de Rosas jugando a las cartas*" de Camaña. La obra está organizada horizontalmente y con una división tripartita, donde en cada una de estas particiones podemos leer escenas diferentes y sin embargo las tres son parte de una misma representación. Otras veces, una única forma, aparentemente sin otro particular que mostrar lo que el ojo del artista ve, representa algo más que los aspectos espaciales de la apariencia (Arnheim; 1957). En la obra de Monvoisin, "*Soldado de Rosas*", el escorzo de un hombre reclinado casi con desgano, en realidad oculta un significado que solo puede ser leído al articular los diferentes elementos de la obra, es la actitud de su mirada atenta y vigilante lo que se registra como centro significativo. Al analizar particularmente esta obra veremos que en la lectura del mensaje también influye el material sobre el cual está realizada ya que la forma y la textura del material base tiene un fuerte contenido ideológico, estrictamente representativo de las ideas de la época sobre la soldadesca de Rosas.

El análisis connotativo implica, por lo tanto, analizar el contenido, los mensajes que subyacen a la imagen, es decir, cual es el sentido y significado de esa forma de construcción sobre esa temática en particular (Barthes; 1978). Para ello se vuelve necesario conocer que tipo de relaciones se establecen entre cada uno de los elementos de la imagen analizada, ya que, los varios focos de atención que pueden encontrarse en la obra constituyen los centros significativos en los que descansa gran parte del mensaje de la obra.

Ahora bien, la selección temática llevada adelante por el artista se articula con el entramado ideológico propio de su época. Pero ¿Lo representado es un mero registro, casi documental, de la realidad de la época como aseguraba Sarmiento de Rugendas?, o como nosotros creemos, el artista construía sus imágenes -con una gran semejanza respecto del referente real- desde su propia interpretación ideológica. Parecería ser que la imagen era el medio por el cual daba a conocer sus ideas, valores, miedos e inquietudes sobre esa realidad americana y su gente que estaba comenzando a descolgar la iconografía religiosa de las paredes para poner en su lugar retratos e imágenes costumbristas (Myers, 1999).

Lo trabajado precedentemente nos da muestra que debemos profundizar lo más posible en las ideas operativas, que funcionaban efectivamente en nuestra sociedad durante el siglo XIX nutriendo el sistema ideológico de la época. El reconocimiento de este entramado nos permitirá alcanzar una interpretación más ajustada del contenido de la obra (Barthes; 1978) y de su estructura formal.

El trabajo de relevamiento y análisis de las ideas que nutren el sistema ideológico de la época y sobre las cuales, creemos se erigió el Estado Moderno Argentino, se realizará sobre un grupo de pinturas al óleo. El criterio de selección tuvo los siguientes parámetros: escenas

costumbristas que tengan como referente real a los sectores subalternos, que cuya circulación y divulgación tuviesen actualidad más de un siglo después, que fueran realizadas por autores tanto europeos o nativos educados bajo los cánones academicistas de la época y que además tuvieran reconocimiento al interior de la sociedad. Estas obras giran alrededor de la temática de la “otredad”, entendiendo por ello el otro cultural que se reconoce por la no-pertenencia al “círculo exclusivo”<sup>98</sup> situado en el espacio de poder porteño<sup>99</sup>. Se define desde el exterior y por su exterioridad.

Al mismo tiempo, la imagen de esta temática, sostenemos que se construye sobre la imagen también de un “otro” anterior, lejano y ajeno, traído por la experiencia de vida del pintor extranjero, imágenes preconcebidas y concebidas en la Europa madre de estos artistas que arribaron a nuestro país con su propio bagaje cultural, tema que desarrollamos en el capítulo de las miradas. La imagen será entonces, el resultado de una superposición de formas construidas desde lo real, tamizadas por la ideología y representadas en las obras pictóricas. El artista, en este caso, ayudaría a reforzar la idea construida sobre el otro, lo pondría afuera del grupo y lo mostraría en imágenes, para que el adentro constructor pudiese ser a sí mismo (Bachelard; 1990).

Esta concepción sobre el otro se ve legitimada desde el discurso oficial revistiéndola de veracidad y científicidad, como cuando Sarmiento dice de Rugendas: “*Rugendas es un historiador más bien que un paisajista: sus cuadros son documentos*”<sup>100</sup>, aceptando la imagen representada como registro fiel de lo representado. Se encuentra la misma idea en los escritos de su protector Alexander Von Humboldt : “(...) *solamente se podía llegar a la expresión artística en el dibujo a través de la verdadera y fiel imitación de las formas existentes en este mundo salvaje*”<sup>101</sup>. Este “*mundo salvaje*” es representado plásticamente por el europeo civilizado y como tal capaz de mantener la distancia objetiva respecto a lo representado ya que imitando permitiría dejar afuera valores y sentimientos que pudiera tener el artista sobre lo representado. Obviando y “olvidando”, de este modo, la carga de subjetividad que posee la obra pictórica.

<sup>98</sup> El concepto de “círculo exclusivo” lo tomamos de la calificación realizada por Nicolás Antonio Calvo, director del diario La Reforma Pacífica, hacia El Nacional. Diario, surgido después de Caseros con una declaración firmada por Vélez Sarsfield, Entre sus columnistas hallamos a Sarmiento, Carlos Gómez, Mitre, Miguel Cané padre, Juan M. Gutiérrez. Estos nombres en realidad citan a quienes son parte de la elite ilustrada del período.

<sup>99</sup> Campo de poder; concepto acuñado por Bourdieu con el cual designa el posicionamiento jerárquico al interior de la sociedad, de los grupos de poder (dominantes), estas posiciones en el espacio de poder conforman el campo de poder.

<sup>100</sup> Sylvia Iparraguirre, “Los precursores” en Pintura Argentina editada por Ediciones Banco Velox. Bs. As. 2001.

<sup>101</sup> Iparraguirre.Op. Cit



## Modos de significación<sup>102</sup>.

*¡La pintura no es más que la moral construida!*

*Stendhal*

En el análisis de estas obras partimos de la premisa que el contenido no es lo mismo que el tema, “*el tema de las obras de arte (...) sirve solo como forma significativa de algún contenido*”<sup>103</sup>. Al interior de cada obra plástica, existe cierto equilibrio entre la “idea” y la “forma” y su manifestación es el “contenido” de la obra, “*Este contenido, en cuanto distinto al tema tratado, puede ser descrito, según las palabras de Pierce, como aquello que una obra transparenta pero no exhibe*”<sup>104</sup>. Este contenido siempre corresponde a una cosmovisión determinada de una clase social, de una nación, de un período o de un credo religioso o filosófico.

Reconocer el tema nos lleva a ubicar la primera significación, el análisis denotativo, identificando las formas representadas de objetos, personas, plantas, animales, etc. Es decir, reconocer las formas trabajadas por el artista sobre la tela, constituyendo “*el universo de los motivos artísticos*” (Panofky; 1979), estrechamente ligadas a las ideas que cruzan el espacio político-social de la sociedad porteña de mediados del siglo XIX. El indio, el gaucho, la mujer cautiva, el poderío económico, la pampa, son la temática general donde estos artistas reflejan su concepción sobre esta tierra y su gente. Ellos, los creadores de imágenes, están en íntima relación con los sucesos que acontecen a su alrededor, por lo que la imagen producida es el resultado de su ser socio-político, por lo tanto, crea y recrea la forma dados determinados parámetros socioculturales.

La distribución y organización de las formas en el espacio, la combinatoria y utilización de los elementos formales de la obra generan una segunda significación; la denotativa. Pero, dejando momentáneamente este segundo nivel de significación de lado, retomamos el análisis formal de las obras seleccionadas, el cual lo organizaremos alrededor de cuatro grandes ejes, los mismos son; la forma, el color, el espacio y la textura<sup>105</sup>.

Los elementos plásticos señalados valen en sí mismos, y también son parte de una estructura dada constituida por la obra, donde en relación con los demás suman significación (Arnheim; 1957). Este valor de cada uno de los elementos es social, tiene diferentes significaciones a lo

<sup>102</sup> Para el desarrollo de este apartado nos basamos en los análisis de Rudolph Arnheim, y Vasili Kandinsky. No hay mayores desacuerdos entre los autores cuando se plantean las características y significaciones de los elementos formales de una obra plástica. En las academias y escuelas de bellas artes se abordan de igual modo dichos elementos.

<sup>103</sup> Arnheim, R. Op., cit.

<sup>104</sup> Panofky, E., El significado de las artes visuales. Alianza editorial. Versión de Nicanor Ancochea, 1998. España.

<sup>105</sup> Conceptualizaciones tomadas de Arte y percepción visual de Arnheim, de Punto y línea sobre el plano de Kandinsky y del Léxico técnico de las artes plásticas de de Crespi y Ferrario.

largo de los diferentes estilos pictóricos y al mismo tiempo cada sociedad, cada artista se apropia de estos elementos y los resignifica según sus propios intereses y necesidades. Esta resignificación es lo que permite la ruptura con tradiciones plásticas o variaciones de estilo al interior de una misma escuela, por lo que la búsqueda del artista está en directa relación con sus necesidades expresivas y en esta búsqueda construye un puente, parafraseando a Kandinsky<sup>106</sup>, entre la forma y la nada. Entre el decir o el callar.

Desde una mirada histórica la obra puede ser ubicada en una escuela o estilo particular, sin embargo, en un corte sincrónico, la obra, para una lectura cabal, debe ser ubicada en su contexto de producción; --en que país, en que región, cual era el momento político nacional e internacional, movimientos culturales, etc.,-- como así también agregándole la subjetividad del autor, su condición de ser social (Panofky; 1979). Dada esta afirmación, acordamos que las obras pictóricas no son el resultado de un “genio solitario” (concepción individualista de la historia) o “reflejo de una civilización” (concesión social al interior de la lectura individualista), son el resultado concreto de un contexto histórico-cultural también concreto (Seiguerman; 1984). En síntesis, los aspectos formales de la obra y su lectura deben realizarse teniendo presente las circunstancias en las cuales fue creada y sobre todo, por y para quienes fue creada.

### **Estructura formal de la pintura al óleo.**

Ahora bien, al inicio de este apartado se plantearon los ejes sobre los cuales trabajaremos el contenido de las obras. El artista a través del uso de los materiales, puede alcanzar la ilusión de toda superficie, por ello creemos necesario ampliar conceptualmente<sup>107</sup> cada uno de estos ejes permitiendo de este modo, la comprensión posterior del análisis connotativo. Así, cuando hablamos de figura y de fondo estamos en realidad, separando campos perceptuales, esta es nuestra primera percepción de la obra. La figura es aquel elemento que invita a la mirada, es lo que miramos primero, mientras que el fondo es el plano que sostiene a la figura, la contextualiza. En toda obra ambos campos interactúan dinámicamente. Al mirar la imagen reconocemos los límites espaciales de lo observado, en este recorrido que lleva adelante nuestra mirada definimos interiores de exteriores, esta dinámica constante de ambos espacios permite que nuestro ojo constituya la forma. En las incompletas, --recordemos que la realidad

<sup>106</sup> Kandinsky, Vasili, el autor menciona que en nuestra percepción el punto es el puente esencial, único entre palabra y silencio. En la conversación corriente, el punto es símbolo de interrupción, de no existencia y al mismo tiempo es un puente de unidad a otra.

<sup>107</sup> Para la descripción de estos cuatro ejes y sus significaciones nos basamos en la lectura de Arnheim, R., “Arte y percepción visual” y en el “Léxico técnico de las artes plásticas” de Crespi y Ferrario.

es tridimensional y es reproducida solo en dos dimensiones--, el percepto permite completarlas (Arnheim; 1957).

Cuando percibimos un objeto no lo hacemos desde cualquier lugar o de cualquier manera, porque nuestra percepción está en estrecha relación con los estímulos actuales sobre ese objeto y con nuestra experiencia previa ante ese estímulo. El conocimiento y la realidad están íntimamente relacionados, de modo tal que nos permiten integrar lo presente con lo oculto. La forma, plásticamente hablando, surge de la dinámica de la línea, resultante del movimiento del punto (Kandinsky; 2000), este actúa como centro de atención de la mirada del observador, hacia donde quiere el autor que el observador guíe su mirada. La línea, en cambio, destruye el reposo máximo, que es el punto y construye el movimiento.

La visualización de las líneas de fuerza, nos ayuda a encontrar las unidades significativas de la composición. Tomemos el ejemplo de “*Cacería de fieras*” de Augero<sup>108</sup>, el dinamismo de la imagen queda señalado por las diagonales del tigre atacando al caballo parado sobre sus patas traseras en actitud de defensa al mismo tiempo que encuadran el centro de la mirada. Estructuralmente sostienen el equilibrio de la obra y a nivel connotativo organizan y significan la mirada del observador. Lo mismo sucede con la obra de Rugendas, “*El rapto. Rescate de una cautiva*”; las diagonales marcadas con el juego de lanzas y de hombres a caballo llevan a un máximo de dinamismo la obra y al mismo tiempo centran la mirada de quién está frente a la pintura. El objetivo del artista es lograr la atención sobre la mujer blanca raptada por un malón, acentuando esta dinámica con la luz centrada en el color.

En las obras seleccionadas no solo podemos hablar de forma sino también de color, ya que este eje remite esencialmente a la luz, el juego de claros y oscuros presente en las imágenes representadas permite la ilusión de la tridimensión permitiendo a quién mira, reconocer emociones, expresiones como así también obtener información mediante el reconocimiento de objetos y acontecimientos. Nuevamente nos remitimos a la obra de Augero, el felino que ataca al caballo no está identificado en el título, sin embargo por su forma y color quién lo contempla reconoce en él al Yaguareté, felino salvaje de gran tamaño que habitaba las pampas argentinas y que la población de la época lo llamaba “tigre”, homologándolo al felino asiático. En particular nos interesa el color como indicador de luminosidad, y como dador de significado, pudiéndose transformar en una cualidad subjetiva cuando es utilizado por el artista para transmitir sus ideas sobre el tema tratado, cuestionándolo o legitimándolo. “*Son en su mayor parte arbitrarias o convencionales y responden en general a factores de asociación, literarios, atávicos, tradicionales, evocativos o simplemente procedentes del*

---

<sup>108</sup> Ver Análisis de caso I, página.....

*inconsciente*<sup>109</sup>. En el período tratado el color desempeña un rol ideológico importante y claramente marcado, por ejemplo, en la pintura producida durante el gobierno de Rosas donde el rojo federal es el color que designaba la autoridad.

Con respecto al tercero de los ejes, el espacio se concibe en dos dimensiones, donde cualquier marca que sobre ella se realice, irrumpe en el plano alterando la superficie. A partir de allí comienza la distinción entre figura y fondo, entre el centro de la mirada y su contexto visual. Pero toda pintura, en el período que estamos trabajando, se concibe dentro de un marco el cual se homologa a un umbral a través de la cual el observador atisba el mundo exterior, el marco señala el término de la composición pero no el del espacio representado. La pampa, el horizonte aparece infinitamente profundo y cierta continuidad en el modo de la representación hace que al observador le quede la incertidumbre por lo que habrá más allá. Les quedaría las impresiones, sonidos y temores que Echeverría narra en su poema "La cautiva" o Hernández en su "Martín Fierro". Escenario ajeno y amenazante que puede observarse en la mayor o menor iluminación que el artista le otorgue al plano.

Básicamente entendido como la relación existente entre los objetos representados en la pintura a través de las posiciones, direcciones, distancias, tamaños y movimientos, el espacio permite el reconocimiento de la relación figura-fondo, de los ordenes jerárquicos internos, del tamaño, de la organización en relación al marco de la obra y distancia sobre el plano bidimensional de la pintura al óleo

Todo acto de visión es un juicio visual afirma Arnheim en su libro "*Arte y percepción visual*," el quiebre de la superficie plana genera inquietud, fuerza, tensión que son los elementos que nos permitirán ampliar la lectura sobre el significado oculto de la pintura. La textura acompaña este proceso de significación, fortaleciendo zonas, volviendo más rústicas ciertas formas, como así también fortalece emociones, un ejemplo es "Soldado de Rosas" que Monvoisin pinta sobre cuero. En este caso particular, el cuero es mucho más que una búsqueda experimental por parte del artista, está significando algo que va más allá de lo mirado en una primera instancia deseando, al mismo tiempo, que el observador lo interprete tal cual él entiende el acontecimiento<sup>110</sup>. Al igual que el resto de los ejes tratados, la textura es "*expresiva, significativa y transmite de por sí reacciones variables en el espectador, las que son utilizadas por los artistas, que llevan a la materia a un nivel superior del ella tiene, para aumentar el grado de contenido a transmitir en su obra*<sup>111</sup>."

<sup>109</sup> Crespi, Irene y Ferrario, Jorge. *Léxico técnico de las artes plásticas*. Eudeba. Buenos Aires. 1977, primera edición en 1971.

<sup>110</sup> Ver en el análisis particular de la obra.

<sup>111</sup> Crespi, I., Ferrario, J., op., cit.

En síntesis, ninguna imagen representada resultará válida artísticamente, a no ser que el ojo la entienda inmediatamente como una desviación de la concepción visual básica del objeto (Arnheim; 1957), solo podrá ser comprendida en tanto lo representado sea asimilable a nuestra experiencia social e histórica.

Esta comprensión de lo representado se remite al segundo de los niveles presentado para el análisis de las obras seleccionadas; el connotativo. Corresponde a esta segunda significación ya mencionada, donde lo enunciado tiene un plus de significado; la carga subjetiva de la interpretación. *“El código de connotación no es artificial (...), ni natural: es histórico<sup>112</sup>”,* es decir, esta interpretación no es arbitraria a pesar de su subjetividad, sino que puede ser alcanzada en un contexto social determinado, implicando en ello el reconocimiento de condiciones políticas, culturales y económicas específicas. Remitiendo de este modo, tanto su representación como su significado, a los valores dominantes de una sociedad. *“Además del contenido analógico en sí (escena, objeto, paisaje), un mensaje suplementario, que es lo que llamamos corrientemente estilo de la reproducción. Se trata en este caso de un sentido secundario cuyo significante es un cierto “tratamiento” de la imagen por parte del creador, y cuyo significado, ya sea estético o ideológico, remite a cierta “cultura” de la sociedad que recibe el mensaje. En suma, todas estas “artes” imitativas contienen dos mensajes; un mensaje denotado que es el análogo en sí, y un mensaje connotado, que es la manera como la sociedad hace leer, en cierta medida, lo que piensa<sup>113</sup>.”*

La cita precedente nos da muestra que la decodificación del mensaje subyacente, solo puede realizarse en función de la propia forma de valorar la realidad que tiene quién mira la obra. Este nivel es simbólico ya que únicamente la mixturización de una serie de elementos en un contexto determinado, permitirá al observador asociar datos que a posteriori facultará el entendimiento del mensaje que yace por debajo de la apariencia (Barthes; 1978).

El creador de la imagen logra este objetivo combinando actitudes, luz, movimiento, textura y color sobre la tela, de modo tal que parados frente a la tela tengamos ciertas interpretaciones y no otras, este sentido secundario a la forma aparente, se elabora desde una lectura social e histórica, son códigos comunes de la población a la cual van dirigidos. Las concepciones del gaucho, indio, mujer, propiedad y desierto en la sociedad porteña de la época trabajada, conforman claramente formas estereotipadas de los mismos. Los modelos ofrecidos y expuestos en la literatura, en las imágenes y en los discursos políticos traducen determina simbólica épocal, *“(...)es verosímil que el código del sistema connotado esté constituido ya*

<sup>112</sup> Barthes, Roland y otros. La semiología. Edit. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1976.

<sup>113</sup> Barthes, Roland. La paradoja fotográfica (artículo) en El análisis estructural. Centro Editor de América Latina. 1978. Buenos Aires, Argentina. Subrayado en original.

*sea por una simbólica universal, ya sea por una retórica de época, en una palabra, por una reserva de estereotipos*<sup>114</sup>. Los estereotipos permiten, entonces, reforzar los parámetros establecidos por el sistema y al mismo tiempo homogeneizar comportamientos y gustos de los diferentes grupos sociales (Wolf; 1997).

Por último se vuelve necesario señalar el rol que cumple el título en la obra, sobre todo reduce las posibilidades significativas de la imagen para que el observador pueda circunscribir todos los significados posibles a las intenciones del autor. La imagen abierta puede dar lugar a varias lecturas, posibilitando asociar varios significados a una misma imagen (Barthes; 1978) de modo tal, que cada una de las personas que se presentara frente a la obra, podría interpretarla libremente de acuerdo a su experiencia.

El título, el nombre de la pintura permite que aquellos que la observan compartan el punto de vista del artista, las palabras que acompañan a la obra pueden aludir directamente a lo pintado o pueden incorporar datos que no se circunscriben a lo representado, sino que complementan la imagen conformando una unidad signica, *“la imagen ya no ilustra la palabra; es la palabra que, estructuralmente, es parásita de la imagen.*<sup>115</sup>” Entre las imágenes elegidas para esta investigación nos encontramos con títulos de obra que señalan el acontecimiento observado en la imagen. Luego, en cada una de ellas desarrollaremos esta conceptualización.

---

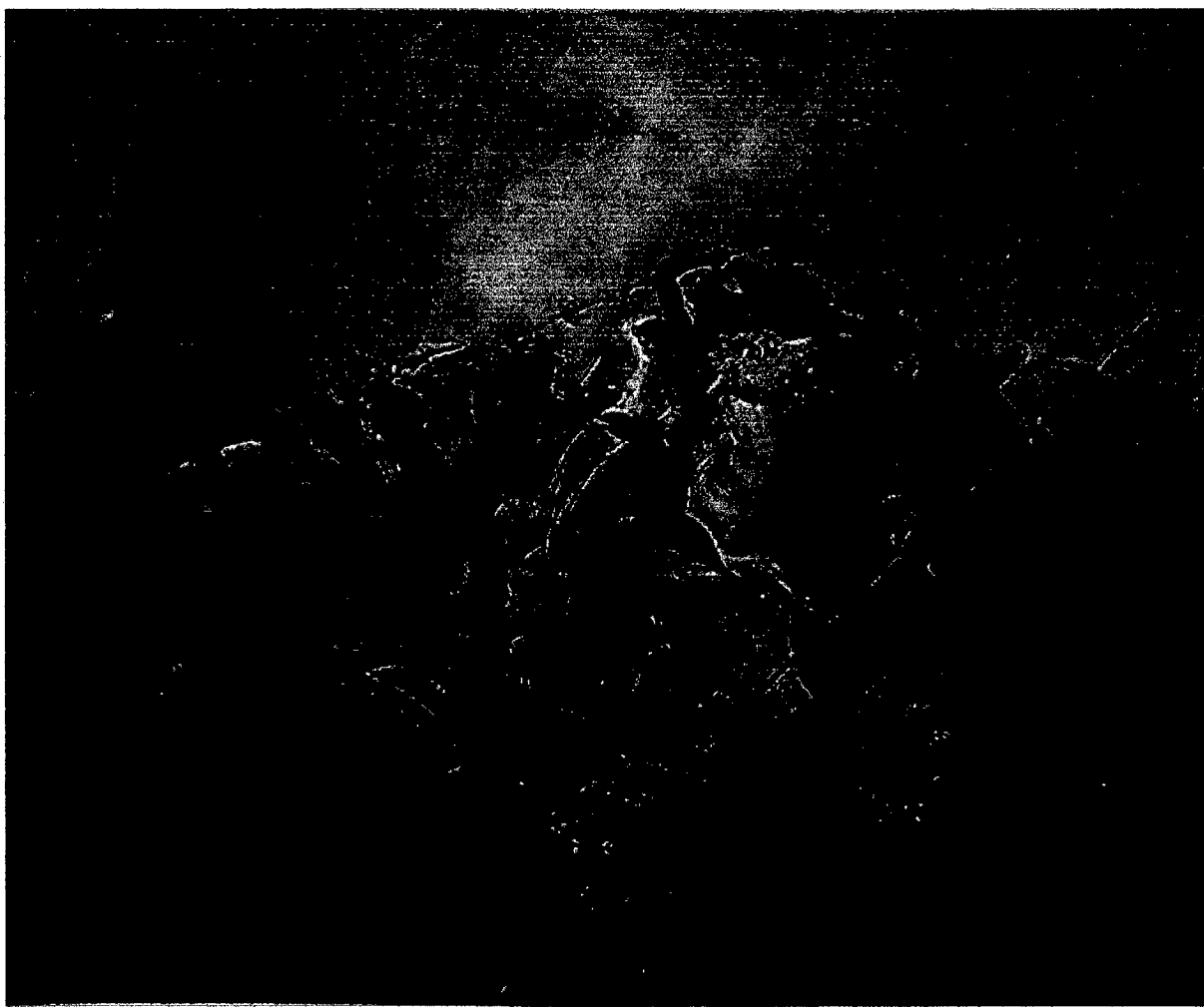
<sup>114</sup> Barthes, R., op., cit.

<sup>115</sup> Barthes, R. Op., cit.

**CAPITULO IV –“HORIZONTE SIEMPRE INCIERTO,  
SIEMPRE CONFUNDIENDOSE CON LA TIERRA...”**

En los próximos tres capítulos, presentaremos los análisis de las obras presentadas en la introducción utilizando la temática como organizador de cada uno de ellos.

- *El rapto. Rescate de una cautiva, 1848. Juan Mauricio Rugendas<sup>116</sup>.*



El autor, Mauricio Rugendas, llega al Río de la Plata por primera vez en 1838, contratado como dibujante de la expedición del Barón Von Langsdorff, fue el pintor alemán que introdujo la pintura romántica en el Río de la Plata. Representante de aquellos primeros pintores europeos llegados a nuestro país y que se los conoce como los “pintores viajeros”, justamente por las visitas realizadas a diferentes países americanos. Sus paisajes, personajes y escenas de la vida cotidiana contribuyeron a ampliar la idea de este continente en Europa.

---

<sup>116</sup> Rugendas, Juan Mauricio, 1802-1858. Óleo sobre tela, 0,80 x 100 cm. Colección Horacio Porcel.

En este caso, la obra que nos preocupa<sup>117</sup> no es de dimensiones muy grandes, sin embargo, Rugendas logra relatar el enfrentamiento entre “*indios*”<sup>118</sup> y gauchos en el rapto de una mujer blanca. La obra nos pide que centremos la mirada en la mujer recostada sobre un caballo blanco. Es la zona de mayor luminosidad; pollera rosa con camisa blanca visten a la mujer, su piel clara resalta por encima de los torsos de los “*indios*” y gauchos. Caballo blanco, jinete y primera mujer blanca se encuentran sobre un suelo amarillo muy luminoso cuya textura guía la pincelada de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo. Direccionalidad que acompaña el movimiento de la acción desarrollada.

En la zona inferior frente a quién mira la obra, nos encontramos en un primer plano con un caballo marrón caído sobre su lado izquierdo, con la cabeza levantada y dirigida hacia la primera mujer. Junto a este animal, hacia la izquierda una persona caída apoyada sobre su brazo derecho y el otro flexionado sobre su pecho. Su vestimenta nos lleva a concluir que es un gaucho según las descripciones realizadas por Echeverría, y luego por Hernández, los “*indios*” cuando salían de “*correrías*”<sup>119</sup> iban livianos, entre las cosas que no llevaban estaba la ropa, por encima de estas formas y sobre la izquierda de la pintura, un jinete sobre un caballo marrón con montura de valores bajos se lanza hacia delante, hacia el centro de la mirada. El jinete está vestido con un chiripá de color rojo sobre un calzoncillo cribado blanco y cuyo pie está calzado en el estribo. Su pecho está cubierto por una camisa de color blanco, mientras con su brazo derecho toma las riendas firmemente con el otro brazo sostiene un sable. Todo su cuerpo tiene una actitud de avance y ataque y tanto caballo como jinete están pintados en una diagonal muy marcada que se dirige de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba.

Esta forma del jinete se encuentra superpuesta a unas formas difusas, parecería ser una forma edilicia incendiada, que en una perspectiva atmosférica se confunden con un cielo agrisado y oscuro. Hacia adelante empiezan a perfilarse claramente cuatro formas humanas. Desde la izquierda un hombre vestido, se encuentra con su brazo derecho haciendo uso de las boleadoras<sup>120</sup>. Hacia el centro de la obra, podemos observar un hombre a caballo de frente con el brazo derecho sosteniendo un arma de fuego y extendiéndolo hacia quienes se llevan a las mujeres. Guiando nuestra mirada hacia la derecha de lo descrito recientemente, aparece la segunda mujer blanca raptada por los “*indios*”, es llevada a la grupa por un hombre cuyo color

<sup>117</sup> Malosetti Costa, en su trabajo sobre la erótica en la plástica rioplatense, cita una pintura de Rugendas realizada en Munich en 1848, donde al igual que nosotros, sostiene la relación directa con el poema de Echeverría<sup>117</sup>.

<sup>118</sup> Palabra utilizada para designar a individuos pertenecientes a las diferentes etnias que habitaban este territorio antes del asentamiento de las poblaciones españolas y criollas. Muy utilizada en la literatura y periódicos de la época, razón por la cual la recuperamos como categoría analítica.

<sup>119</sup> Acción grupal que consistía en salir cabalgando fuera del espacio habitacional con objetivos de atacar alguna población criolla o robar ganado de los establecimientos ganaderos.

<sup>120</sup> Arma defensiva y de caza que consiste en dos o tres bolas de piedra o madera envueltas en cuero y atadas con tiento. Unidas en un centro por donde las toma el “indio o el gaucho para poder lanzarlas hacia el objetivo designado.



de piel, más oscuro, permite destacar su propio color, tiene una actitud de defensa ya que con su mano izquierda parece tirar de los cabellos a quién la está llevando.

Las angulaciones generadas por las diagonales compositivas, lleva la mirada hacia donde se centraría la mirada del observador, quién está mirando la pintura se encuentra con la unidad significativa principal: el cuerpo entero de una mujer blanca sobre un caballo también blanco. El mismo se encuentra jineteado por un hombre de oscura tez que blandiendo una lanza con su mano derecha con la otra sostiene por la cintura a la mujer. Por detrás de esta imagen puede verse el torso de un hombre también de piel oscura que en su mano izquierda sostiene una cabeza de hombre blanco. Este espacio está compuesto de formas que se superponen unas a otras y se mezclan por el color, ofreciendo la idea de confusión y movimiento. Por último, casi sobre la línea de horizonte se observan tres formas masculinas vestidas, a caballo y en franca actitud de avanzar hacia donde se desarrolla la acción. Existen diagonales fuertemente marcadas a través del encuentro de las miradas de la mujer blanca con el jinete del caballo que se lanza hacia delante, reforzada por la dirección -de arriba hacia abajo- de la lanza que enarbola el hombre de tez oscura que lleva a la mujer en ancas.

Terminando con esta descripción, sobre el ángulo inferior derecho se observa también una escena de alto dinamismo. En primer plano vemos un torso de caballo en escorzo de color oscuro. A su lado el jinete caído, también en escorzo hacia el observador. Vestido con un poncho rojo y pantalón marrón. Cruzando sobre este cuerpo caído y marcando la diagonal estructural, un caballo de color claro saltando hacia el ángulo inferior derecho jineteado por un hombre sin vestimenta, de piel oscura y cuya cabeza está dirigida hacia atrás. Por detrás y superpuestas las formas de dos vacunos. El jinete lleva en su mano derecha una lanza generando una fuerte diagonal de abajo hacia arriba.

En este juego de formas, existen dos líneas envolventes que encierran lo que el artista quiere que miremos. La primera, parte desde la cola del caballo ubicado en el cuarto inferior izquierdo, pasando y continuando por el brazo del jinete con camisa blanca, por el brazo extendido del segundo jinete y que sostiene un arma de fuego dándole continuidad en la lanza sostenida por la mujer y el jinete que la lleva. La segunda de estas líneas parte desde el lugar donde la anterior termina y se dirige hacia abajo continuándose en el hocico del caballo blanco, ancas del caballo en diagonal inferior derecho, cruzando por el cuerpo caído de la subdivisión primera, se continúa para finalizar en la curva señalada por la forma oscura sobre la izquierda. Estas dos líneas encierran el centro temático: el rapto. Señalando al observador, quién está siendo raptada y por quienes, el color y la textura refuerzan lo indicado por las líneas recién analizadas. Las diagonales marcadas por las lanzas, los jinetes, los caballos, generan una escena muy dinámica

y agresiva. Ataque y huida es la primera significación que el observador recibe al mirar la obra. Analicemos entonces el segundo de los niveles; el connotativo.

Esta pintura puede ser leída como una escena de gran violencia, donde un grupo de “*hombres blancos*” ataca a los “*indios*”. Distinción realizada a partir de las descripciones halladas en la literatura, el “*hombre blanco*” es aquel que viste con poncho, chiripa, calzoncillo cribado, camisa y botas de potro y es el hombre que habita en la campaña, en el campo, es decir, el gaucho. Mientras que aquél que se despoja de todo aquello que lo incomode para la cabalgata rápida, que anda desnudo y “*a pelo*”<sup>121</sup> sobre su caballo, es el “*indio*”. Identidades que el artista resalta a partir de su aspecto exterior, sumándole a esta distinción, el color de sus pieles. El de piel más clara, es el hombre que defiende y quiere rescatar a la mujer que el “*indio*” acaba de arrancar del lugar junto a él. El “*indio*” oscuro y feroz roba sus más preciadas propiedades; el ganado y las mujeres.

Alguno de sus contemporáneos podría haber recordado claramente el poema de Echeverría: “*...Y envuelto en polvo cruzaba / como animado tropel, / velozmente cabalgando; / víanse lanzas agudas, / cabezas, crines ondeando, / y como formas desnudas / de aspecto extraño y cruel. / (...) ¡Oíd! Ya se acerca el bando / de salvajes, atronando / todo el campo convencido. / ¡Mirad! Como torbellino / hiende el espacio veloz. / (...) ¡Ved Que las puntas ufanas / de sus lanzas, por despojos, / llevan cabezas humanas, cuyos inflamados ojos / respiran aún furor!*”<sup>122</sup>. Esta temática estaba muy presente tanto en la literatura como en las artes plásticas del siglo XIX. El conflicto entre blancos y los “*indios*” ladrones e invasores, se leía como la lucha de la civilización frente a la barbarie, el nosotros frente al otro oscuro (representación del mal) y feroz.

Con gran dramatismo representa al indio como un salvaje de gran fuerza física; la tensión del cuerpo sobre la montura en movimiento y el brazo en alto llevando la lanza transmite una violencia contenida y explícita. El rapto de la mujer, violencia rotunda por parte del “*indio*” obliga a que el hombre blanco responda también en forma violenta. El movimiento del caballo, a galope tendido, casi suspendido en el aire, acentúa la furia de la escena. Se invierten los términos; no es el hombre blanco quién despoja al “*otro*” de su lugar, de su espacio, sino que es el “*indio*” quién le roba al hombre su ganado y su mujer. Esta inversión legitima la violencia sobre el responsable de este despojo, el hombre blanco no es el invasor, es la barbarie la que arremete e invade (Malosetti Costa, 1998).

<sup>121</sup> Expresión rural por cabalgar sin montura.

<sup>122</sup> Echeverría, Esteban. *La cautiva*. Ed. Kapelusz. 1965. Buenos Aires, Argentina.

Contrastando con esta agresión, la figura de la cautiva representada de cuerpo entero y con las manos y brazos abiertos, cabeza gacha en expresión devota. Su actitud corporal recuerda al observador, las imágenes del Cristo crucificado por amor a los hombres aceptando resignada su destino. Nuevamente recordamos el poema de Echeverría, cuando retrata a María, heroína romántica de su relato: “*María no desespera, / por su ahínco procura / para lo que ama ventura; / y al infortunio supera / su imperiosa voluntad*”<sup>123</sup>. La mujer vestida con camisa blanca (porvenir, paz, claridad) desgarrada en el rapto y falda rosa (amor) imprime claridad a la forma, es la representante de la civilización que se halla a merced del oscuro indígena que cabalga desnudo sobre el caballo. La imagen muestra dramáticamente el contraste entre los dos mundos; la civilización y la barbarie.

Una forma, que por su luminosidad y tratamiento del color acompaña la actitud de esta mujer, es el caballo blanco bajo el oscuro jinete. Nos recuerda a otro caballo, también blanco y con ojos desorbitados de miedo, el caballo pintado por Augero en “*Cacería de fieras*”. Ambos animales muestran el terror frente a la amenaza del invasor.

De la segunda mujer raptada (camisa blanca), que se encuentra por detrás solo podemos observar su torso y actitud que, a diferencia de la anterior, no es de resignación sino es una actitud activa y de respuesta a la agresión sufrida. La civilización se defiende, no se resigna, lucha por su libertad.

Ahora bien, Rugendas narra esta situación de enfrentamiento entre lo “*oscuro y feroz*”, parte integrante de este “*mundo salvaje*” como citaba Von Humboldt<sup>124</sup>, y lo blanco y luminoso; la civilización, en el marco de la pampa. Allí, sin trabajarla explícitamente, el autor presenta la llanura sin límites. Espacio de frontera entre los unos y los otros. Entre el “*nosotros*” y el “*otro*” indomable. De este modo, el artista ayuda a reforzar la idea sobre esa zona vacía donde el criollo lidiaba constantemente con la indianidad. Entidad inmensurable, desconocida y temida al mismo tiempo.

Su título “*El rapto. Rescate de una cautiva*” reduce toda otra posibilidad significativa. En esta pintura, el artista europeo relata a sus contemporáneos lo que ya es conocido desde la literatura y desde los relatos de allegados. La estructura compositiva alrededor de convenciones epocales le permite organizar la mirada del observador como así también, guiarlo en la lectura de la realidad política de estos territorios. Citemos a Sarmiento cuando analiza la extensión de Argentina como un mal; “*el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son por lo*

<sup>123</sup> Echeverría, E. Op., cit.

<sup>124</sup> Iparraguirre, Sylvia. En Pintura Argentina. Precursores II. Ediciones Banco Velox. Buenos Aires, 2001.

*general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Allí la inmensidad por todas partes; inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiendo con la tierra, entre celajes y vapores tenues, que no dejan, en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo. Al sur y al norte, acéchenla los salvajes, que aguardan las noches de luna para hacer, cual enjambre de hienas, sobre los ganados que pacen en los campos y sobre las indefensas poblaciones*<sup>125</sup>.” Echeverría, Sarmiento, Alberdi, Sastre, Rugendas, Morel, Somellera todos ellos intelectuales que reflexionaban sobre esta realidad rioplatense desde un lugar social claramente determinado. Estas ideas sobre el otro cultural construían cotidianamente la identidad del otro ajeno. Su exterioridad lo definía.

Muestra en imágenes lo que un contemporáneo espera ver: “indios” agresivos, ferozes, crueles que no respetan a las mujeres ni a las propiedades (ganado e incendio) y hombres blancos que defienden lo que creen le pertenece. Agresividad en las actitudes de hombres y animales, agresividad en la naturaleza inhóspita acentuada por los tonos sombríos del atardecer y del humo, rastro de la violencia ejercida por el invasor. En la acción del rapto, la barbarie avanza sobre el dominio de la civilización, para luego redimirla en el rescate.

Esta imagen, visión romántica del pintor viajero, señala el heroísmo, mezclado con el sentimiento patriótico. El “indio” no poseería ninguna cualidad positiva, pintado en su salvaje furor contrasta con la virtud, el valor, con la resignación de la mujer blanca-civilización que aparece como el emblema del bien. Ella es una víctima impotente de la ferocidad de la naturaleza.

Estas imágenes del rapto a mujeres blancas es un tópico común de la época como lo leemos en una carta de Sarmiento enviada a Martín-Piñeiro<sup>126</sup> (1846) “*La pampa infinita y los celajes del cielo por fondo, confundidos en parte por las nubes de polvo que levantan los caballos medio domados que monta el salvaje; la melena desgreñada flotando al aire, y sus cobrizos brazos asiendo la blanca y pálida víctima que prepara para su lascivia. Ropajes flotantes que se prestan a todas las exigencias del arte; grupos de jinetes y caballos; cuerpos desnudos; pasiones violentas, contrastes de caracteres en las razas, de trajes en la civilización de la víctima y la barbarie del raptor, todo a encontrado Rugendas, en este asunto favorito de su animoso pincel.*” El comentario confirma la admiración que Sarmiento sentía por este artista, quién “documentaba” la realidad en sus pinturas. Es decir, confirmaba con la imagen las ideas que sostenía Sarmiento.

<sup>125</sup> Sarmiento, Domingo F. Facundo. Colección Ombú. Gradifco. 2001. Buenos Aires.

<sup>126</sup> En Malosetti Costa, Laura. Op., cit...

- *Cacería de fieras, 1865, Francesco Augero (1829-1882).*<sup>127</sup>



Poco se sabe sobre este artista italiano, en el poco tiempo que estuvo en nuestro país realizó algunas pinturas al óleo, entre las cuales se cuenta la seleccionamos para nuestro análisis.

Para una mejor descripción de este cuadro podemos dividirla en cuatro planos superpuestos e integrados a una misma unidad temática; cada uno diferenciado del otro por el tratamiento de la luz, el color, el movimiento, la forma. Describiré cada plano por separado para luego darles una lectura común; la composición plástica.

<sup>127</sup> Detalle., Óleo sobre tela, 55,2 x 70 cm; Museo histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina.

En primer plano y sobre el ángulo inferior izquierdo se puede ver la figura yacente de un hombre semidesnudo, cubiertas sus caderas con un taparrabos azul. Sus piernas flexionadas y una lanza dispuesta junto a él, forman una diagonal que se orienta de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda. Debe observarse que estas formas están inmersas en un plano de luz que fortalece la diagonal señalada con la forma. A esta línea de fuerza se le opone la diagonal formada por el torso del hombre yacente orientada de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha, conformando, de este modo una angulación que guía a nuestro ojo hacia arriba y de izquierda a derecha.

Esta angulación, nos lleva a ver el segundo plano, centro de la mirada. Es el plano al cual el artista quiere que le prestemos atención. La luz, el color, la forma destacan a esta escena por encima de las demás. Aquí podemos ver a un felino de gran tamaño atacando al cuello de un caballo blanco montado por un jinete semidesnudo, con una especie de capa y taparrabos azul, blandiendo en su mano izquierda una especie de rebenque o vara en actitud de ataque-defensa. La cabeza y pata delantera del animal atacante, junto al caballo y el jinete se encuentran señaladas por la luz y el color, colores cálidos para el tigre y el hombre y un blanco luminoso para el caballo. En esta luminosidad resalta el rojo de la sangre que brota del caballo herido pero que a pesar de ello, se defiende elevándose sobre sus dos patas traseras. La imagen de su jinete nos muestra un hombre fuerte, con todos los músculos de su cuerpo preparados para atacar al agresor. Toda esta escena se encierra en una forma triangular conformada por las diagonales compositivas que se forman al unir los puntos que van desde el ojo desorbitado del caballo, su pata delantera iluminada hasta el pie del hombre y desde allí nuevamente al ojo mencionado.

En el tercero de los planos observamos dos caballos, también encabritados, trabajados con colores cálidos y en el suelo parece haber un tercer caballo, negro, bajo unos pies humanos. Por fin en el cuarto de los planos vemos con cierta claridad un jinete a caballo, pintado con cianas y luces cálidas y por detrás otras figuras humanas desdibujadas. Este jinete se presenta con un especie de poncho, parecería tener un "gorro" sobre su cabeza y en su mano derecha sostiene una lanza. Mira hacia la escena del felino atacante.

Como contexto integrador de los planos mencionados un horizonte amplio, sin frenos. Amplitud y pampa. Con verdes como base y un cielo celeste, cálido, tranquilo por encima de lo que en la tierra se desarrollaba.

Pasemos ahora a la segunda de las lecturas; la connotativa. En este nivel de análisis trabajaré sobre las relaciones establecidas entre los elementos formales de la obra.

La naturaleza como objeto real, concreto pasa por la mirada del autor, la primera lectura del referente dado confluyendo en ella, lo real dado y la carga subjetiva (social) de la mirada del artista. El resultado es la imagen construida, donde el observador le dará sentido a la imagen. Segunda interpretación de lo real.

Comencemos por el título de la obra, elección realizada por el autor basado en su mundo ideológico y en la imagen representada. En este punto recordemos el rol que cumple la mirada del observador, su experiencia y mundo de ideas complementa, valora e interpreta los hechos observados. En "*Cacería de fieras*" tanto la imagen como las palabras seleccionadas para nombrar a la obra, permite una serie de asociaciones valorativas válidas en sí mismas. En el caso que nos compete, la imagen constituye un código particular (de clase, de región, de época) (Francastel; 1981) cuyo título nos permite interpretar el sentido que el artista le quiere dar a la imagen.

El nombre de la obra nos está informando sobre la acción desarrollada en la imagen, quién observa la imagen, sabe que está frente a una cacería. Sabe que hay fieras, es decir, animales salvajes, no domesticados, bravos y sobre todo está presente la idea de agresividad. Agresividad que en la imagen se refuerza por la actitud del felino ("*tigre*"<sup>128</sup>) y del (*indio*<sup>129</sup>) jinete, por la sangre derramada desde el cuello del caballo al ser mordido por el animal. Toda esta situación se acompaña por los gestos de temor del caballo y la actitud del hombre.

Aquí podemos observar que el título nos señala que debemos leer y como leer, su interpretación nos permite descubrir un juego con el espectador, un guiño cómplice del artista y su público. Complicidad marcada por la pertenencia a un mismo agrupamiento social, a una misma cultura donde se participa de un mismo de pensar y de obrar, "*...incluso en la más mínima manifestación de una actividad intelectual cualquiera, la del "lenguaje", está contenida una determinada concepción del mundo "impuesta" mecánicamente por el ambiente externo, o sea, por uno de los tantos grupos sociales en que uno se siente incluido automáticamente hasta su entrada en el mundo conciente.*" "*La propia concepción del mundo responde a ciertos problemas planteados por la realidad, que son bien determinados y "originales" en su actualidad.*"<sup>130</sup>

<sup>128</sup> Por las características del animal representado, suponemos que es un Yaguareté, felino-carnicero habitante de la pampa húmeda y sobre todo de la región Mesopotámica Argentina. Datos hallados en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata, Argentina. Su nombre proviene de los vocablos guaranícos, yagua (perro) y reté (cuerpo). Es el tigre americano; según Humboldt, es de las mismas dimensiones que el tigre real. El más temible del suelo americano. El pelaje en la mayoría de los individuos es de un amarillo rojizo, todo su cuerpo está cubierto de manchas negras y circulares y otras grandes en forma de anillos ribeteados en rojo y negro. Muy abundantes en tiempos de la conquista.

<sup>129</sup> Como dijimos con anterioridad; utilizaremos este significante como aquel que identifica al nativo no-blanco habitante de nuestro territorio antes de la llegada de los colonizadores. El uso del término lo asumimos en tanto es parte del vocabulario de la época trabajada, analizando su carga valorativa.

<sup>130</sup> Gramsci, Antonio. El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce. Ed. Lautaro. BsAs. 1958.

De este modo, el significante “*fiera*” nos remite al mundo de la naturaleza, de la agresión, del peligro, es lo no domesticado, lo indómito y bravo, desde una lectura neutral es el animal salvaje. Ahora bien, teniendo presente el mundo de ideas de la época, “*fiera*” tiene una carga significativa muy fuerte dado por la sociedad criolla del momento. Incorporando la lectura de la literatura de la época, encontramos que la palabra “*fiera*” define ideológicamente al indio, al no blanco, al no civilizado, al salvaje, al indómito. El enemigo se convierte en bestia.

El título, dirige al observador, lo implica en el mundo de ideas dominantes del período analizado (Barthes<sup>131</sup>, 1978). La organización espacial del cuadro, sus ritmos envolventes y direccionalidad de las formas crean un espacio que obliga a centrar la mirada en “*las fieras*”, en el felino y en el indio<sup>132</sup> (¿hombre?) que cabalga un caballo...domesticado. El único que tiene los ojos desorbitados del miedo y del dolor.

De este modo, “*fiera*” no es una palabra neutral, de hecho, el lenguaje es en sí mismo un conjunto de nociones y conceptos determinados<sup>133</sup>. Tomando los conceptos de Gramsci, nos remiten a una determinada concepción del mundo. Parecería que el artista se dirige al observador con el fin de implicarlo comunicativamente con la misma “jerga” que se usa cotidianamente en la época, ya en el espacio domestico, privado como en el espacio de lo público.

El plano general de la imagen muestra la escena; ubica al espectador. La agresión del mundo de lo salvaje a lo domesticado-civilizado se desarrolla en la pampa, el horizonte sin límites. Idea que surge de las relaciones que se establecen entre los colores cálidos; amarillos, ocre, verdes, blancos, cuya simbología nos remite a la naturaleza (verdes), al combate (rojo), ocre, amarillos saturados (traición, celos, envidia) con el color blanco (paz, porvenir, claridad).<sup>134</sup>

Podríamos decir que en la obra analizada el título es redundante con respecto a la imagen, efectivamente, lo observado es una cacería. Un grupo de “*indios*” avanzan desde la derecha del cuadro hacia la izquierda con sus lanzas en mano, en actitud amenazante, sus miradas se dirigen hacia el cuerpo del “*tigre*”. Animal que está atacando, mordiendo el cuello del caballo del “*indio*”(centro de la mirada).

La primera impresión que recibe el espectador es que efectivamente está en presencia de una cacería. Una segunda lectura de la imagen, teniendo presente su contexto de creación –1865-, nos hace preguntar ¿Quién es la fiera? ¿Quién está cazando a quién? La concepción

<sup>131</sup> Barthes, R. El mensaje fotográfico. En El análisis estructural. Centro editor de América Latina. Buenos Aires, 1978.

<sup>132</sup> Basándonos en la literatura de la época, pública o privada, el “indio” no era un igual en tanto humanidad.

<sup>133</sup> Recordemos la carta de Sarmiento dirigida a Martín Piñeiro.

<sup>134</sup> Simbología de los colores según Bivien, Fabrisy Germani, Moles, Rainwater y Luscher.



ideológica de la imagen cobra sentido si leemos su hechura en contexto histórico-político (Althusser; 1988).

En síntesis, el creador de la obra nos mostraría la lucha entre la barbarie, representada por las “*fieras*” y la civilización, representada por el caballo blanco. Por lo tanto, estaríamos nuevamente en presencia de una representación de un suceso político contemporáneo al autor, al igual que en el cuadro anterior de Rugendas, el “*indio*” no poseería ninguna cualidad positiva, pintado en su salvaje furor, igual al felino salvaje, contrasta con el temor reflejado en los ojos del caballo blanco-civilización que aparece como el emblema del bien. Él, como la cautiva blanca, son víctimas impotentes de la ferocidad de la naturaleza.

## CAPITULO V – De vagos y mal entretenidos...

- *Payada en una Pulpería, 1840<sup>135</sup>. Carlos Morel, (1813-1894).*



Considerado el primer dibujante y pintor argentino de significación y el iniciador del arte figurativo en nuestro país, Morel es integrante del grupo de jóvenes intelectuales del Salón literario (junio 1837). Comienza su actividad artística formado por los artistas extranjeros que habían abierto sus talleres en la ciudad y transformándose en un pintor de escenas costumbristas, de episodios militares y paisajes. Como citamos en la introducción, la mirada de Morel es incluida por su formación académica que le hace continuar en buena medida, la

<sup>135</sup> Morel, Carlos. Creada en 1840. Óleo sobre tela 47 x 55 cm. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina.

mirada “desde afuera” que tenían estos “pintores viajeros”. Su actividad artística es de apenas diez años. La muerte de su cuñado Juan Dupuy<sup>136</sup>, degollado en Santos Lugares por orden de Rosas, parecería haber influido en el abandono de la pintura.

Parados frente a la obra de Morel observamos un grupo de hombres en actitud distendida, algunos tocando la guitarra, otros bebiendo o mirando la escena de los cantores en el interior de una habitación. En la obra original, la visión nos lleva a interpretar una línea vertical muy fuerte que convoca a la simetría, la misma coincide con un poste del cual un hombre se sostiene de pie en el mostrador, mientras que en el detalle de la reproducción analizada, a pesar que la vertical sigue siendo potente, el equilibrio central sin embargo, se quiebra generando un peso visual mayor sobre la izquierda.

La obra podemos dividirla en cuatro plano sucesivos. Así, en el primero de ellos podemos ver un banquillo, aparentemente con asiento de paja y patas de madera, volcado sobre su lado. También sobre el piso se encuentra una prenda de paño, aparentemente un “poncho<sup>137</sup>” de color rojo con franjas ciena claro, junto al mismo, un sombrero de color claro. Hacia la izquierda, aparecen unas hojas verdes, plano trabajado en cienes cálidos y con gran luminosidad acentuando la horizontalidad de la obra. La sombra proyectada es de derecha a izquierda lo que nos lleva a concluir sobre una luz que proviene desde el lado derecho y acaso frontal.

En el segundo de los planos se centra la mirada del espectador, por la importancia de las formas y por las líneas compositivas. Las formas están dadas por la imagen de un hombre sentado, de piernas cruzadas hacia la izquierda y el torso casi de frente, con una guitarra entre sus manos, su cabeza levemente inclinada hacia arriba y a la derecha con la mirada en un punto distante más allá del espectador de la obra plástica. Trazando de este modo una diagonal compositiva que permite romper con la quietud de la horizontalidad de la escena. Su vestimenta consiste en un calzoncillo<sup>138</sup> blanco, chiripá<sup>139</sup> de color rojo, chaleco oscuro sobre una camisa blanca finalizando con un poncho rojo sobre su hombro izquierdo. Entre sus manos un instrumento musical de cuerdas, posiblemente una guitarra que parece estar instrumentando (“*el payador*”), conformando una diagonal que puede ser leída de abajo hacia arriba y desde izquierda a derecha, nuestro ojo le pone los límites de inicio en el ángulo

<sup>136</sup> Diferente bibliografía acuerda en que las causas de su enfermedad mental fue la muerte de su cuñado y sobre todo la sentencia, revocada a última momento, de su propia muerte y con las mismas características que su cuñado y amigo.

<sup>137</sup> Prenda de vestir, de lana, rectangular, abierto en el medio (no necesariamente), que se calza sobre los hombros y cae más abajo de las rodillas.

<sup>138</sup> Calzones amplios, terminados en flecos sobre los que se colocaba el chiripa.

<sup>139</sup> Pieza de paño que el gaucho se coloca entre las piernas, sobre los calzoncillos.

inferior del poncho del hombre que sostiene la otra guitarra y finaliza en los botones de la rastra del personaje que está brindando de frente al observador.

A su lado, a la derecha de quién mira la obra, vemos dos hombres de pie en actitud de brindis. El más cercano al músico está de frente e inclinado hacia el lado del “*payador*”<sup>140</sup>, con su brazo derecho en alto sosteniendo un vaso con líquido oscuro dentro y el otro brazo flexionado, tocando su galera de copa alta de color negro atravesado por una franja roja. El codo de este brazo sirve de inicio a una fuerza de tensión que guía la mirada de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda, finalizando en el mismo punto que la diagonal anterior.<sup>141</sup>

Su vestimenta, consiste en un calzoncillo blanco, chiripa rojo con líneas diagonales en amarillos saturados sostenido por una rastra<sup>142</sup> con tres botones, camisa blanca y sobre ella una chaqueta negra con botones de amarillos saturados. En su rostro y sobre el labio superior se observan unos bigotes al estilo de la época, el mismo detalle aparece en el resto de los personajes representados.

El otro hombre de pie y del mismo lado; se encuentra de espaldas al observador, con el brazo izquierdo en alto dirigido hacia el cantor, sosteniendo también un vaso en actitud de brindis. En su vestimenta se encuentran las prendas ya mencionadas; calzoncillos blancos, chiripa rojizo, poncho oscuro con uno más pequeño de color rojo colgando del brazo en alto y sobre su cabeza un sombrero de ala ancha de tonos cianes bajos.

A la izquierda del cantor, en este detalle seleccionado, un hombre parado sobre su pie derecho mientras que el izquierdo parece estar apoyado en el asiento del cantor que se encuentra en el centro de la mirada. Entre sus manos y apoyada en su pierna izquierda vemos un instrumento semejante al anterior, al que también parece estar siendo instrumentado. Su vestimenta consiste en un calzoncillo blanco, chiripá en azules con sombras en negro, desde su hombro izquierdo cae un poncho rojo que pasa por debajo del instrumento musical, camisa blanca, pañuelo blanco sobre la cabeza y anudado por debajo del mentón, y encima de la misma un sombrero de copa alta con una cinta de color rojo. La guitarra entre sus manos señala una diagonal que se inicia en la base del instrumento y finaliza en los dedos de aquel que sostiene su sombrero de copa.

<sup>140</sup> Cantor popular. En el análisis connotativo de la obra ampliaremos el significado y rol de este personaje de los sectores subalternos.

<sup>141</sup> En la reproducción de la imagen están señaladas las diagonales y rectas planteadas en el análisis.

<sup>142</sup> Prenda gauchesca. La faja del gaucho consiste en un largo trozo rectangular de tela que se envuelven con varias vueltas, alrededor de la cintura, sobre ella se colocan la rastra. Esta es de cuero, suele estar adornada con monedas de plata o de oro (botones), depende de la jerarquía del dueño. Se prende alrededor de la cintura, una sola vuelta.

Es importante tener presente estas diagonales ya son ellas quienes junto a la luz, el color y la forma permiten a nuestro ojo reconocer el centro de atención de la obra. En esta disposición de los elementos formales de la obra, el autor busca que miremos a ese punto en particular.

Todos estos personajes están superpuestos a otros parroquianos, en esta reproducción vemos a cuatro hombres por detrás de los ya descritos, mientras que en el original completo se agregan un soldado, vestido de rojo y con sable curvo y una mujer parcialmente oculta por la superposición del cuerpo del soldado que está a su lado, con un canasto sobre su cabeza con ropaje rojo también.

En el tercer plano por detrás de un mostrador, puede observarse un hombre de tez morena de frente y hacia la derecha del observador. Es quién expende las bebidas, vestido con una camisa blanca y tiradores color rojo. Al mismo nivel, aparece parado sobre el mueble de la pulpería<sup>143</sup>, un hombre agarrado de un poste. Viste un poncho de colores fríos con otro más pequeño colgando de su hombro izquierdo de color rojo, y un sombrero de cienas bajos con una cinta color rojo.

Como último plano, el artista trabajó los estantes de la pulpería viéndose en ellos botellas y otros objetos para la venta, la habitación tiene un techo a dos aguas y una puerta abierta.

En general quién observa esta imagen se encuentra con un cuadro que remite a las ideas de divertimento, esparcimiento al interior de un orden enmarcado por la fuerte distribución casi simétrica y con una fuerte horizontalidad de las formas. La pulpería se presenta un espacio edilicio concreto y real, donde el espectador es “*invitado*” a presenciar una payada. Frente a lo dado, el artista observa lo cotidiano, lo pintoresco, lo peculiar y lo plasma en una obra plástica, buscando con ello darle continuidad y documentación iconográfica a lo que acontece en ese lugar. La distribución de los personajes en forma horizontal y casi simétrica, junto con la iluminación nos permite arriesgar esta lectura.

El artista observa un conjunto de hombres, y los representa como si estuvieran representando una escena, un despliegue casi teatral que incorpora en la obra a quién la contempla. La disposición central de los personajes, y la fuerte vertical ya señalada, transforma lo mirado en un corte al interior de un relato. Recorte temporal que se realiza por las verticales y diagonales del techo a dos aguas que enmarcan escenográficamente el espacio. La imagen se presenta a sí misma como un “aquí y ahora” del esparcimiento del gaucho. El observador se convierte de este modo, en el público expectante del desenlace final. El artista organiza en tiempo y espacio esta disposición de hombres, objetos y público, quiere que veamos lo mismo que él, una payada entre gauchos en un espacio público. En esta escena, plasmada desde la

---

<sup>143</sup> Establecimiento de esparcimiento donde se vendían bebidas entre otras cosas. Generalmente se ubicaban en las esquinas.

horizontalidad anulando cualquier inicio de conflicto visual, tiene sin embargo un juego de diagonales que le ofrece dinamismo a la composición pero sin salirse del encuadre. Los personajes más resaltados son los que brindan copa en alto junto a los payadores. Luz, color y ritmo compositivo nos obliga a percibirlos de forma inmediata. Lo señalado plásticamente es la payada, complementado con el título de la obra; *"Payada en una pulpería"*.

Las pulperías eran según nos relata Sarmiento en su *Facundo*; *"Allí concurren cierto número de parroquianos de los alrededores; allí se dan y adquieren las noticias sobre los animales extraviados; trácense en el suelo las marcas del ganado; sábese donde caza el tigre, donde se le han visto los rastros al león; allí se arman las carreras, se reconocen los mejores caballos; allí, en fin, está el cantor; allí se fraterniza por el circular de la copa y las prodigalidades de los que poseen"*<sup>144</sup>, lugares donde circulaban las noticias y se alcanzaba la camaradería entre los parroquianos, como también el lugar de circulación de bebidas alcohólicas que pudiesen enturbiar el buen sentido del parroquiano

El título de la obra, decíamos, nos señalan que debemos leer y como hacerlo. De este modo el significativo pulpería nos remite al espacio de socialización que el hombre de campo, el gaucho, tenía para sí. Topográficamente era el lugar de intersección y de encuentro, de socialización estrictamente masculina, eran negocios importantes, generalmente estaban ocupando las esquinas.

Eran lugares donde se reunía una clientela mixturada; entre gauchos y soldados podían encontrarse vecinos de mayor jerarquía (Myers; 1999), en ellas los parroquianos pasaban el tiempo jugando o bebiendo, a la vez que discutían algún negocio o asunto político. Espacios de convivencia para los diferentes sectores de la población urbana, aunque las jerarquías sociales y sobre todo lo jurídico podía separarlos. Citamos nuevamente a Sarmiento; *"...en esta asamblea sin objeto público, sin interés social, empiezan a echarse los rudimentos de las reputaciones que más tarde, y andando los años, van a aparecer en la escena política (alude a los jueces de campaña) (...) Estos focos de reunión del gauchaje valiente, ignorante, libre y desocupado, estaban diseminados a millares por la campaña"*<sup>145</sup>. Es el ocio, *"se los puede encontrar a cualquier hora del día"*, aquello que los reúne y une a los gauchos, la no-productividad que tanto fastidia a Sarmiento.

---

<sup>144</sup> Sarmiento, D. Op., cit.

<sup>145</sup> Sarmiento, D. Op., cit.

Al mismo tiempo las palabras escogidas por el artista para identificar su obra, nos centra la atención en la acción visualizada; la “payada”<sup>146</sup> entre dos gauchos con un público, también de gauchos, que disfruta del encuentro. El payador es aquel que improvisa coplas que no dicen la verdad, o como analiza también Robert Lehmann-Nitsche, el payador es un poeta popular, errante que es escuchado por gauchos e indios. Frente a la obra no nos quedan dudas, “sabemos” que estamos mirando; un duelo de payadores. Por las actitudes corporales del público presente, las miradas cruzadas entre ellos, el brindis podríamos decir que están presentes las ideas de diversión, competencia y a juzgar por los hombres a la derecha del cuadro, muy satisfechos con el desarrollo de la contienda. Esta significación, si bien se nos presenta como primaria –brazo extendido con la copa de licor en la mano y dirigida hacia los cantores- se refuerza por dos diagonales de fuerza que confluyen en el vaso del personaje que está de frente al observador. Diagonales que se dirigen, desde la mano del brazo flexionado que toca el sombrero de copa hasta el vaso mencionado y una segunda diagonal que parte desde el hombro del segundo hombre que está brindando, para centrarse con la anterior en el punto señalado. Otro refuerzo son las miradas de atención y todas ellas dirigidas al centro de la mirada del cuadro.

Parecería que en este caso, la imagen “ilustrara” la palabra escrita de la época. Por un lado, las citas anteriores nos muestra que idea tenían aquellos hombres de las letras y la política porteña, sobre la pulpería y sus hábitos. Pero existe al mismo tiempo una segunda apreciación sobre estos hombres, esta es la opinión de los europeos que visitaban estos territorios. *“Es en estas llanuras inmensas que vive y se desarrolla esa población notable de los pastores llamados impropriamente Gauchos. (...) designa esencialmente al hombre errante, el vagabundo, sin hogar que vive tan pronto en una estancia tan pronto en otra, sin ocupación fija (...) es el cantor de las pulperías que sentado en la puerta, sobre le banco que una fuerte reja de madera separa prudentemente del vendedor, rasca la guitarra cantando con una voz monótona y en tono menor, canciones que improvisa y agrupa a su alrededor los desocupados de los contornos”*<sup>147</sup>.”, acuerda con Sarmiento en lo errante de su conducta, sin embargo, su descripción no refleja en modo alguno valorización negativa. La misma idea la encontramos en un relato de viajeros ingleses *“No existe ser más franco, libre e independiente que el gaucho (...) constituyen una raza con menos necesidades y aspiraciones que cualquiera de las que yo he encontrado. Sencillas, no salvajes, son las vidas de esta “gente que no*

<sup>146</sup> En el análisis que hace Robert Lehmann-Nitsche de la leyenda de Santos Vega, poema escrito por Mitre en 1838, podemos encontrarnos con una serie de acepciones sobre el significado de la palabra “payada”. Es así, que en quechua *paella* significa campesino pobre, de donde derivaría “pagar”, hacer *pallas* tendría dos significados: mentira y coplas improvisadas.

<sup>147</sup> Moussy, Martín de. Descripción geográfica y estadística de la Republica Argentina, 1861.

*suspira” de las llanuras. Nada puede dar. Al que lo contempla, idea más noble de independencia que un gaucho a caballo; cabeza erguida, aire resuelto y grácil (...) Los gauchos son muy aficionados al aguardiente de uva; pero rara vez caen en aquel estado de ebriedad tan común entre las clases más pobres de Inglaterra*<sup>148</sup>.” La visión del europeo sobre el gaucho, es una visión idílica, en tanto lo erigen en el símbolo de la libertad y dignidad. Estas visiones de contemporáneos son opuestas y contradictorias en sus juicios de valor. Sarmiento que construye la identidad del gaucho desde su negatividad, impedimento para alcanzar el progreso. El gaucho no puede ser disciplinado, ocioso por “naturaleza” y sobre todo es no-productivo. Mientras que para estos europeos que nos visitaban, el gaucho de ser reconocido en su dignidad. La imagen que nos muestra la pintura de Morel, se acerca más a esta visión romántica y tranquila del gaucho. Confirmando una mirada “desde afuera”<sup>149</sup>.

Esta obra fue realizada durante el Gobierno de Rosas, el motivo de las cintas rojas en los sombreros de los parroquianos dan cuenta de ello, como así también los ponchos rojos. En 1837 Morel junto a otros intelectuales como Sastre, Marcelino Saint Arroman, Fernando García y Antonio Somellera. Creen que *“La sociedad marcha; el espíritu adelanta; se desarrolla la inteligencia; pasó la noche del error, el día de la verdad se acerca; los obstáculos desaparecen; los males disminuyen; crecen los bienes; el país se encuentra vigoroso; el gobierno fuerte y sabio; reina la paz; el orden está asegurado. Todo nos anuncia una época venturosa*<sup>150</sup>.” La paz y el orden llegarían finalmente a estas tierras. La organización simétrica de la forma sobre el plano evoca al orden, un orden social basado en la interacción de los diferentes sectores sociales, entre ellos el artista. Integrante de la juventud fecunda y talentosa, como menciona Sastre en su discurso, que representa en imágenes el orden y la alegría, logros del federalismo rosista. *“En vano se hacen esfuerzos por restablecer el imperio de la razón y de las leyes, repitiendo el error de echar mano de los principios democráticos; pues la libertad no puede refrenar el desorden que es un abuso de la libertad. El único poder que puede suceder a la anarquía es el absoluto*<sup>151</sup>.” Realmente estos jóvenes intelectuales reunidos en el Salón literario (junio de 1837) creyeron en Rosas y en la federación como *“la expresión de la voluntad instintiva del pueblo”*, acción política nacional que se oponía a la copia de formas e instituciones extranjeras que no habían logrado más que oponerse al lo dictado por la “naturaleza”. La forma de organización política para estas tierras

<sup>148</sup> Haigh, Samuel. Bosquejos...

<sup>149</sup> Visión europea sobre América.

<sup>150</sup> Sastre, Marcos. Ojeada filosófica sobre el estado presente y la suerte futura de la Nación Argentina. 1837. En *La época de Rosas* (antología). Centro editor de América Latina. 1992. Buenos Aires.

<sup>151</sup> Sastre, M. Op., cit.



debía buscarse entre “*los vicios y virtudes de este territorio*”<sup>152</sup>. El año de la producción de la obra nos acerca al ideario de estos jóvenes, sin embargo aparece un desarrollo diferente a lo largo de los años.

Luego parece seguro, que Carlos Morel, considerado el iniciador del arte figurativo argentino, dibujante minucioso de temas costumbristas, no solo estuviera describiendo al gaucho, uno de sus temas recurrentes, sino también la esperanza que los jóvenes cifraban en ellos y en su representante político. Esta imagen dijimos, parece estar dispuesta como en una representación teatral. Una escena al interior de un relato. Narración que completan los intelectuales de la época en sus escritos periodísticos o literarios. La obra es de pequeñas dimensiones, sin embargo en ella se ven reflejados los representantes de los sectores populares sobre los cuales se legitima el poder de Rosas: el gaucho, el soldado, la mujer, el pequeño comerciante. La luz encierra a los payadores, al gaucho que brinda de frente al público y que se superpone al pulpero. Ha de notarse que esta superposición tiene como resultante una integración que se produce por un antagonismo a partir de la mutua alteración de las partes. Tal integración en la composición plástica parecería indicar también, una integración y armonía social entre los allí representados.

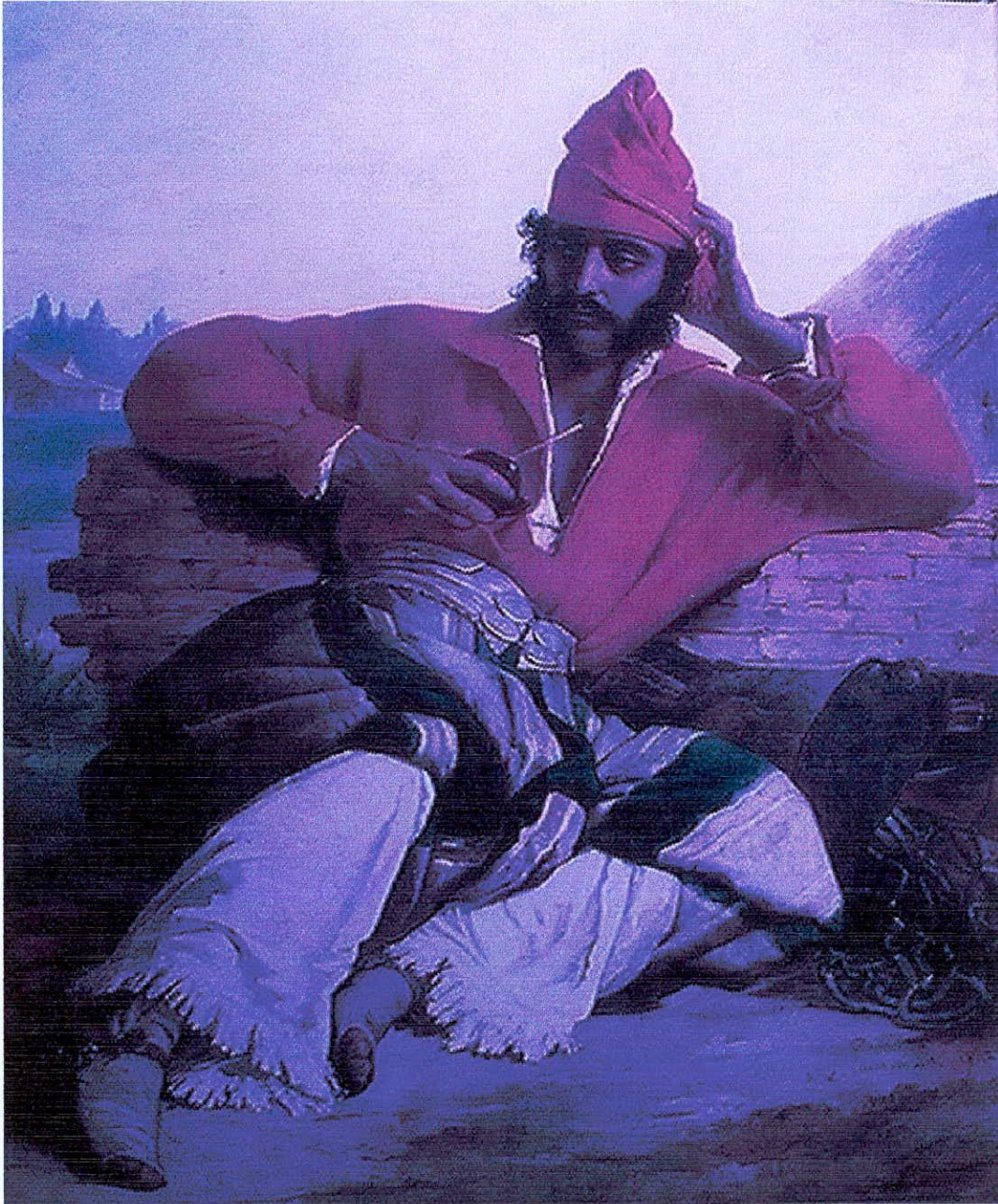
El pulpero se integra a la mirada por el uso de la luz en oposición a los valores bajos de los estantes. La misma luminosidad, o falta de ella, oculta jerárquicamente al soldado y a la mujer. Dejando claro al observador que la unidad significativa se centra en los payadores, el gaucho y el pulpero. La integridad del cuadro consiste en dos composiciones enteramente diferentes; la de la organización en el “escenario” que se prolonga en profundidad y la de la organización en el plano frontal. Este escenario casi teatral provoca una ilusión de realidad, de ahí el concepto de documentación iconográfica.

Estos lugares de encuentro masculino, a partir de la derrota de Rosas en la batalla de Caseros, desaparecerán paulatinamente, las razones esbozadas para ello, fueron la delincuencia, la embriaguez de sus clientes y sobre todo porque incitaban a la delincuencia. A partir de 1857, la nueva municipalidad de Buenos Aires limita la venta de alcohol a cafés, hoteles y confiterías, quedando la pulpería relegada a sus funciones de almacén.

---

<sup>152</sup> Ibidimen.

- *Soldado de Rosas*<sup>153</sup>, 1842. *Auguste Raymond Quinsac Monvoisin (1790 - 1870)*.



*"Conocer la obra de Monvoisin significa conocer toda la problemática artística que se desarrolla contemporáneamente en Europa, porque él es un representante del patrimonio del Viejo Mundo. A pesar de la enorme distancia que lo separó de ese continente, su obra seguirá siendo europea, tanto en su concepción como en su ejecución. No se puede soslayar esa vinculación: Europa y Francia se imponen<sup>154</sup>".*

<sup>153</sup> Óleo sobre cuero, 156,2 x 133,4 cm. Colección privada, Buenos Aires, Argentina.

<sup>154</sup> Ivelic y Galaz. La pintura en Chile, desde la colonia hasta 1981. [www.latinartmuseum.net](http://www.latinartmuseum.net)

Formado entre el clasicismo y el romanticismo, condiscípulo de Delacroix y según sus palabras se dirige a América “*Cansado por la falta de éxito monetario y honorífico*<sup>155</sup>”. Es contratado para fundar la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile y dificultades en su viaje hacen que recale en nuestra ciudad. En 1842 gobierna Don Juan Manuel de Rosas y Monvoisin pinta uno de los mejores retratos – opinan los críticos- del gobernante y que hoy se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes.

La obra se presenta como un plano general que muestra un hombre de tez morena cansinamente recostado sobre un pequeño murallón de ladrillos rojos. Una figura compleja con sus piernas en escorzo contra un fondo simple. La figura esta trabajada en detalle, respetando las características anatómicas y de vestimenta del soldado que el título de la obra indica. El fondo, sobre el cuarto superior izquierdo, consiste en la visualización de una vivienda superpuesta a una arboleda y por detrás de la figura se esboza el techo de una segunda vivienda.

El ropaje de esta figura masculina consiste en un calzoncillo blanco por debajo de un chiripa en franjas de verdes fríos y amarillos saturados, sostenido por una rastra con cuatro grandes botones dorados. Su torso está cubierto por una camisa roja superpuesta a una camisa de color blanca, ambas prendas coinciden en una apertura sobre el pecho. Su cabeza sostiene un gorro rojo, terminado en un largo cono que se enrosca y cae hacia delante.

Este soldado sostiene en su mano derecha un mate<sup>156</sup>, mientras que con el brazo izquierdo se apoya sobre la muralla mencionada mientras la mano le sirve de sostén a su cabeza. Si bien, la primera impresión indica la mano como sostén, prestando mayor atención observamos que la postura de su cabeza no indica reposo, sino más bien una actitud de alerta, de atención. Los pies de este hombre están calzados con botas de potro<sup>157</sup> y espuelas estrella, a la izquierda del soldado y sobre el suelo puede observarse el apero y parte de tientos con argollas.

En general la obra tiene una iluminación que llega de derecha a izquierda y refuerza la actitud de atención del personaje representado. La luz de este modo deja en penumbra la mitad del rostro del hombre. Aparentemente, el artista solo ha querido reflejar en la tela la figura de un soldado de Rosas. Sin embargo, u actitud cansina y desganada se contradice con su mirada, allí Monvoisin ha depositado la carga significativa de la imagen.

Todo su cuerpo parecería indicar reposo y distensión, pero el escorzo de parte de su cuerpo produce un efecto mucho más violento que el que produce una perspectiva lateral. Violencia

<sup>155</sup> Citado por Sylvia Iparraguirre, en Los precursores. Pintura Argentina. Precursores II. Ediciones Banco Velox.

<sup>156</sup> Recipiente de calabaza con bombilla de metal, donde se prepara una infusión con yerba mate. Constituye una bebida de uso frecuente en el Río de la Plata.

<sup>157</sup> Calzado hecho con el cuero de la pata del caballo. Usada por los gauchos especialmente para cabalgar.

que se opone en su dinámica a la construcción simétrica de la forma. Por lo tanto la forma en diagonal (escorzo) significa algo más que esta aparente quietud, es una pose de alerta casi felinesca. Alicia Ortiz nos dice de la figura; “...*el hombre reclinado con aparente desgano tiene una turbadora actitud de panteras en reposos. Clavados en recuerdos sombríos que los tiñen de rojo, los ojos del melancólico soldado muestran el horror con tanta precisión como si el pintor de Bourdeaux, que abandonó Argentina por miedo a Rosas, nos lo hubiera descrito en detalle.*”<sup>158</sup> Esta impresión de horror que tenía Monvoisin del gobierno de Rosas, parecería estar representada no tan solo, por la mirada y actitud corporal del soldado sino también por la textura del material soporte de la obra: el cuero, “*la materia de que están hechos los significantes no es arbitraria respecto a sus significados y a su relación contextual*”.<sup>159</sup>

Reflexionemos entonces, sobre este material-soporte; el cuero es el símbolo de la producción económica de “*este desgraciado país*” como lo llama el autor, pero también es lo rústico, lo agreste, lo brutal en tanto no transformado por el hombre. Sobre esta textura, el rojo del uniforme del soldado integrante de las tropas militares de aquel que “*cometió tantos crímenes y cortó tantas cabezas*”, según narra en sus memorias.

El rojo, es un color que avanza sobre el espectador, acapara la atención de la mirada y en lo que coinciden los diversos estudios sobre el universo de las percepciones es que en nuestra cultura se lo relaciona con las pasiones más encendidas. La agresividad, la guerra, el peligro se funde en la imagen que Monvoisin nos deja representada en el cuero. Rojo y cuero, símbolos claros y concretos del gobierno de Rosas, representando y fortaleciendo de este modo, la barbarie presente en este gobierno según lo entiende el pintor. Esta es la figura que se recuesta sobre un fondo de espacio sin límites, la pampa. El campo como contexto de reconocimiento y surgimiento de la soldadesca de Rosas el gobernante, de Rosas el estanciero.

Esta imagen de agresividad, de estado de alerta que señala el autor en su obra es lo que el observador reconoce como aquel que se le presenta en la vida cotidiana, como el representante del orden, de la agresividad y de la sangre derramada en luchas por el sostenimiento del poder por estas tierras. El pintor francés, en esta sutil homologación del hombre- animal felino, deja sentado sus ideas sobre la base en la cual se yergue el régimen rosista, continuidad de la naturaleza (barbarie) en la cultura (civilización). Para alcanzar este propósito que mejor, además, de representar a este hombre-felino con rasgos oscuros que nos

<sup>158</sup> Dujovne Ortiz, Alicia. La mirada de afuera. En colección de pintura Argentina. Ed. Banco Velox. Buenos Aires. 2001.

<sup>159</sup> Eco, Humberto. La estructura ausente. Editorial Lumen. España, 2003.

remite al mediterráneo. Representaciones del orientalismo pictórico vistos en los salones franceses y por lo tanto a su propio estereotipo de lo que es el otro hostil. Asimilando de este modo, su cosmovisión de antigua raíz europea a la cosmovisión de los antirosistas; el soldado de Rosas se transforma en la síntesis ideológica.

Existe un mensaje que se quiere ofrecer, para lo cual el artista eligió el material y la técnica que consideró apropiado para plasmar su idea, permitiéndole desarrollar y representar una imagen previamente pensada.

Por último nos queda hacer mención del título de la obra, "*Soldados de Rosas*". Aquí nos encontramos nuevamente, con la mirada subjetiva del autor, los soldados del siglo XIX eran reclutados entre los hombres del campo, el hombre del campo era el gaucho, y este era partidario de Rosas. La milicia no responde a todos sino a un hombre, "*el que cometió tantos crímenes*".

Soldado de estas tierras agrestes cuyos rasgos y el color oscuro de su piel, recuerdan caracteres moriscos, y al mirarla recordamos una descripción escrita por Sarmiento en su *Facundo*; "*caracteres indómitos y altivos que nacen de esta lucha del hombre aislado, con la naturaleza salvaje, del racional con el bruto; es preciso ver estas caras cerradas de barba, estos semblantes graves y serios, como los de los árabes asiáticos (...)*".

Oscuro, hostil, en acecho casi indiferenciado respecto al gaucho, personajes al margen de las decisiones del poder, pero que sin embargo eran necesarios para imponer el orden. Orden que nos remite a Juan Manuel de Rosas, quién entre las primeras palabras pronunciadas cuando asume su segundo período de gobierno, declara perseguir a aquellos que generan el desorden con una persecución "*tan tenaz y vigorosa que serviría de terror y espanto a los demás que podían venir en adelante.*" Este soldado cumplía en sus características externas con lo que el Restaurador de las leyes impuso con la palabra y la acción. Agresión y "barbarie" en las bases sociales que sostendrían a Rosas según el artista francés.

De lo cual se desprende que el título de la pintura analizada no es casual, implica al igual que la pintura de Augero, un guiño cómplice con el observador de la obra. Solo puede haber complicidad cuando se comparten los mismos códigos sociales, cuando se comparte un mismo campo intelectual. Recordemos que quienes tendrían la posibilidad de ver esta obra serían aquellos que por su mundo ideológico se mantienen al margen de la política de Rosas.

- “Soldados de Rosas jugando a los naipes<sup>160</sup>”, 1852. Juan Camaña (1795/1800 – 1877).



Decano de los pintores argentinos es designado presidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876) y que desarrollará un papel decisivo en la institucionalización de las manifestaciones estéticas de nuestro país. Iniciamos el análisis descriptivo de la pintura de Camaña, observando que el cuadro está trabajado como un friso donde las diferentes escenas se despliegan horizontalmente. Especialmente nos encontramos con la organización de la llamada sección áurea “*un todo dividido en partes desiguales (que) parezca hermoso desde el punto de vista de la forma, debe haber entre la parte menor y la mayor la misma razón que entre la mayor y el todo*”.<sup>161</sup>, donde son los palos pintados por detrás de las personas, quienes señalan la partición, organizando la escena de manera geoméricamente armónica.

En la primera de estas particiones y sobre el lado izquierdo nos encontramos con una mujer de pie, con su cuerpo de perfil al espectador pero su rostro, especialmente su mirada, se dirige a quién la está observando. Su vestimenta; una larga falda con franjas de color rojo y blanco, sobre sus hombros cubriendo pecho y espalda, un chal blanco con adornos en rojo, con bordes terminados en flecos, su brazo derecho se encuentra flexionado y sosteniendo un mate. Su

<sup>160</sup> Óleo sobre tela, 82 x 99 cm; Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina.

<sup>161</sup> Crespi, Ferrario. Op., cit.

cabello es de color oscuro, se encuentra recogido en una larga trenza y como único adorno un pendiente. Por detrás de ella, puede verse a la distancia, por debajo de la línea de horizonte, un jinete con vestimenta roja y blanca.

Siguiendo el despliegue espacial dado por el artista, describamos ahora el segundo de los espacios, tres hombres maduros jugando a las cartas sobre una mesa de color rojo. Sobre la cual, podemos ver cerca del ángulo izquierdo un vaso con líquido dentro, por delante de él una botella marrón de pequeño tamaño. Más allá naipes: el as de oro y el dos de basto, unas cuencas y un objeto de color oscuro<sup>162</sup>.

El primero de los hombres, por detrás de la mujer es de edad madura, barbado, sentado sobre un banquillo de madera, representado de perfil al observador. El artista lo viste con lo que parece un chiripa de color rojo sostenido por una rastra de cuero, camisa blanca con un poncho rojo sobre su cuerpo. Sobre su cabeza se observa, un pañuelo amarillo atado por detrás de su nuca. En sus manos sostiene las cartas mostrando que es uno de los jugadores.

El hombre del medio, frente a nosotros, mira al recién descrito, con sus manos apoyadas sobre la mesa, sosteniendo en una de ellas, tres naipes mientras la otra luce relajada apoyada sobre la superficie de juego. Está vestido con ropaje de cieras bajos, camisa blanca y sobre su hombro derecho cae un poncho iluminado por arriba. Toda la escena tiene luz de izquierda a derecha del cuadro. Su cuerpo está levemente inclinado hacia delante con una direccionalidad de derecha a izquierda.

El tercer integrante del trío, se encuentra de espaldas y ligeramente girado hacia la izquierda. Tiene en sus manos cartas a las cuales, dirige su mirada. Lo encontramos vestido con calzoncillos blancos, sobre el mismo un chiripa rojo con ribete en amarillo y camisa del mismo color. En la cintura, sostenido por un cinto, cuelga un facón<sup>163</sup> y a sus pies, en el suelo yace un sombrero con una cinta roja que cruza la copa. Se encuentra sentado en un banco de madera sin respaldo, con las pierna derecha sobre la otra, del banco pende lo que parece ser una rastra de cuero. Su cabeza está envuelta en un pañuelo con diseños florales y por encima del mismo un birrete de color rojo con finos ribetes en amarillo.

En la tercera de las subdivisiones, ubicado en el último de los espacios áureos, otros tres hombres. El primero, comenzando por la izquierda, el torso de un hombre de tez morena, con birrete rojo con barbijo<sup>164</sup>, cabello corto y oscuro, bigotes y barba sobre el mentón. En su mano izquierda pueden verse cartas a las cuales les presta atención. Sobre una camisa blanca tiene una chaqueta de color rojo. A su lado, se asoma un segundo hombre de sombrero gris,

<sup>162</sup> Parece ser una yesquera.

<sup>163</sup> Arma blanca de pelea del gaucho, mayor que un cuchillo común con una protección o gavilán entre el cabo y la hoja.

<sup>164</sup> Cinta que sujeta al sombrero del gaucho por debajo de la barba.

cuya mirada está semioculta por la sombra proyectada del ala del sombrero. Su mano derecha sostiene un cigarro que está pitando. Además del sombrero tiene como vestimenta una camisa de color blanco. Como imagen superpuesta a las otras dos tenemos un el tercero de los hombres de espalda al espectador, con un poncho amarillo con franjas cieras o blanquecinas, sombrero de copa alta con cinta alrededor de color rojo.

Por delante de este grupo y en la misma línea de apoyo que la mujer, se nos presenta un mueble con paños por encima y claramente se observa una cinta blanca y roja que cae hacia el lado de quién mira la obra.

En el análisis connotativo de la obra, vemos que los hombres están desarrollando una acción, juegan, comparten un espacio de distracción entre ellos mientras que la mujer permanece fuera de este espacio. Ella ceba mate; sirve al otro masculino. Mirando al espectador lo implica en su presencia-ausencia del mundo masculino. Esta mujer criolla, es conciente de que es contemplada por alguien que está fuera del plano, del marco. No es solo el pintor, sino también es otro espectador. Nos entrega la visión de sí misma, actriz de reparto en el escenario masculino. Solo su mirada es una confirmación de su existencia, provocando al espectador para que se involucre en su tranquilidad enmascarada. La subjetividad del artista no nos la muestra como una persona-objeto, representación clásica de la figura femenina del arte europeo decimonónico (Berger; 1972), sino como una persona-sujeto que en su pasividad actúa.

El artista deja testimonio plástico de la actividad de un grupo de soldados de Rosas. El juego de naipes era un entretenimiento muy arraigado entre soldados y oficiales, su juego estaba prohibido por llevar a la pérdida del dinero o a generar conflictos entre los hombres ya que se relacionaba directamente con las apuestas y con la ingesta de bebidas alcohólicas, la mezcla generaba, en términos sarmientinos *“juega a las puñaladas, como jugaría a los dados”<sup>165</sup>*. Sin embargo, aquí el artista nos muestra una escena tranquila, de orden y diversión sin ninguna muestra de violencia explícita. Nuevamente como en el cuadro de Morel el orden y la alegría parecerían ser logros de federalismo rosista. La prohibición oficial y los comentarios de Sarmiento quedarían refutados por la realidad.

Mencionamos el dato que los soldados eran gauchos reclutados a la fuerza para prestar servicio en la milicia, mayormente entre los que no estaban conchabados en alguna estancia. El concepto del gaucho para la elite ilustrada de la época, era un hombre que no tan solo era no-productivo en términos económicos, sino también aquel que en su nomadismo y modo de vida se asemejaba bastante al “indio”, *“la clase de gentes aquí pobladas son poco menos*

---

<sup>165</sup> Sarmiento, D.F. Op., cit.



*feroces o inciviles que los mismos indios*<sup>166</sup>”, como así también en palabras de Sarmiento “*La vida del campo, pues, ha desenvuelto en el gaucho, las facultades físicas, sin ninguna de las de la inteligencia. (...) El gaucho no trabaja; el alimento y el vestido lo encuentra preparado en su casa; uno y otro se lo proporcionan sus ganados, si es propietario; la casa del patrón o pariente si nada posee*<sup>167</sup>.” Para este autor, el gaucho es un hombre que proviene de la naturaleza y con pocas posibilidades de salir de ella, sus necesidades básicas la satisfacen sin mediar transformación de la naturaleza alguna, es decir, no trabaja<sup>168</sup>, no produce. Este hombre no-productor sirve por sus habilidades físicas, por su bravura y valentía para la milicia (Sarmiento; 1845).

Los soldados representados por el artista son hombres de Rosas, y nuevamente nos remitimos a Sarmiento, “*el Gobierno central, unitario, despótico, del estanciero don Juan Manuel de Rosas, que clava en la culta Buenos Aires, el cuchillo del gaucho y destruye la obra de siglos, la civilización, las leyes y la libertad.*” Pensar en un soldado de la época de Rosas significaba pensar en el miedo, en la agresión, en el posible conflicto tal como lo planteamos respecto a la obra de Monvoisin. Representaciones del mundo ideológico de los intelectuales como Sarmiento o Echeverría<sup>169</sup>.

A pesar de estas ideas que circulaban entre el incipiente campo intelectual porteño, Camaña nos muestra lo opuesto. En el último año del gobierno de Rosas, el artista representa el orden y la distensión en un momento de esparcimiento propio de los hombres de la campaña y de la milicia.

- *Un alto en el campo*<sup>170</sup>, 1846. Mauricio Rugendas (1802-1858)

La obra podemos dividirla en tres planos claramente diferenciados por las formas y la luz. En primer plano observamos sentado de espaldas al observador un perro sin raza definida, delgado; se le marca su estructura ósea, de color marrón, con su cabeza inclinada hacia la derecha de quién está frente a la obra. A la izquierda del mismo, apoyada sobre una manta, la montura del “paisano<sup>171</sup>”. Manta, apero y perro marcan una fuerte diagonal, cerrando un triángulo en el ángulo inferior izquierdo. Toda la escena está pintada en cianes con luces cálidas y saturadas

<sup>166</sup> Cita tomada del artículo de Carlos Mayo, La frontera; cotidianeidad, vida privada e identidad. La frase es de Pedro Andrés García haciendo alusión a las características de los pobladores de la zona de frontera; gaucho, mujeres, etc.

<sup>167</sup> Sarmiento. Op., cit..

<sup>168</sup> Trabajo como proceso de transformación de la naturaleza para convertirla en un objeto útil. Esta transformación es el resultado de una actividad humana utilizando para ello las herramientas que le sean necesarias.

<sup>169</sup> Recordemos la descripción de los hombres de Rosas que realiza este autor en El Matadero.

<sup>170</sup> Detalle, óleo sobre tela, 59,5 x 74 cm; colección Horacio Porcel y señora, Buenos Aires. La imagen trabajada para esta investigación fue tomada de la colección de Pintura Argentina, Precursores I, Nro. 16, Ediciones Banco Velox.

<sup>171</sup> Nombre dado al hombre de campo, también camarada. Trabajador en tareas rurales.



En el segundo de los planos nos encontramos con hombres, dos mujeres, dos caballos y dos perros, como centro del grupo observamos a una mujer sentada siendo el centro de la atención y de las miradas de los tres hombres. La mujer viste con una camisa blanca, chalequillo verde, falda de tonalidades cálidas y sobre ella un paño de color rojo. Sobre su cabeza luce un tocado de tela. Su cabeza levemente inclinada hacia atrás y hacia arriba muestra claramente su perfil europeo dirigiéndose a esos hombres que la atienden. El brazo derecho flexionado, donde se recuesta el peso de su cuerpo en descanso, mientras el brazo izquierdo yace displicentemente sobre su regazo cubierto con una falda de un amarillo saturado.

La otra mujer presente en la escena, de pie y por detrás de la primera mira hacia abajo, acaricia a un perro blanco con su mano derecha mientras que la izquierda se apoya cansinamente sobre el hombro de quién está sentada. Ella viste camisa blanca con falda y cintura marrón. Peinada con el cabello recogido hacia atrás, luciendo largos aros dorados no parece una criolla.

Para describir a los hombres, iremos de derecha a izquierda del cuadro. El primero de ellos, sentado, sostiene una vigüela entre sus manos mientras rasga sus cuerdas. Sus ropas de color azul, están compuestas de abajo hacia arriba por: botas de potro, calzoncillo blanco con encaje, chiripá de color azul, faja con "rastra" con adornos<sup>172</sup>. Un chaleco de color azul por encima de una camisa de tonalidades cálidas. Sobre su cabeza se deja caer una tela de color blanco y sobre la misma un sombrero de alas rebatidas y cono inclinado hacia atrás. Su cabeza y por ende su mirada se dirigen hacia la mujer sentada frente a él. Su rostro presenta rasgos angulosos y su piel está trabajada con tonalidades cieras. La sombra proyectada de su sombrero junto a las tonalidades seleccionadas por el artista diferencian claramente su color de tez con respecto al de las damas.

Quién le sigue en este orden es un hombre vestido de rojo. Sentado, su cuerpo se reclina hacia delante, cruzado de brazos, con su mano izquierda sostiene una mate<sup>173</sup>. El peso de su cuerpo recae sobre su pierna derecha flexionada que se encuentra levemente por encima de la izquierda, como si su pie derecho se encontrase apoyado en algún objeto por encima del suelo. De cabello de color oscuro, rostro de rasgos angulosos y al igual que el hombre descrito con anterioridad, su tez es un poco más oscura que la de las señoras que acompañan. Su atuendo, de abajo hacia arriba consiste en un chiripa, una faja, un par de boleadoras<sup>174</sup>, una chaqueta de color rojo, pañuelo al cuello y gorro del mismo color con una banda decorativa. Como el anterior su mirada y su rostro se dirigen a la misma mujer.

Por último el tercero de los hombres, de pie, se encuentra recostado, en actitud relajada sobre un caballo blanco que se encuentra de frente y en escorzo hacia el espectador. Este sujeto, al igual que los anteriores viste ropa a la usanza rural. De abajo hacia arriba está vestido con un chiripa de colores claros, faja con rastra a la cintura, camisa blanca que sobresale de un abrigo trabajado en colores fríos y sobre su cabeza tiene una tela clara por debajo de un sombrero marrón de ala angosta y caña alta. De su mano derecha pende un lazo y su mano izquierda cae

<sup>172</sup> Prenda gauchesca. La faja del gaucho consiste en un largo trozo rectangular de tela que se envuelven con varias vueltas, alrededor de la cintura, sobre ella se colocan la rastra. Esta es de cuero, suele estar adornada con monedas de plata o de oro, depende de la jerarquía del dueño. Se prende alrededor de la cintura, una sola vuelta.

<sup>173</sup> De uso habitual en la zona del Plata. Consiste en un recipiente de calabaza o madera utilizado para servir y beber de él la infusión con el mismo nombre.

<sup>174</sup> Arma de caza o de defensa que consiste en tres bolas de piedra forradas en cuero que se unen en ramales a una anilla.

sobre el lado de su cuerpo. Esta figura posee un ritmo compositivo que la hace ver como si fuera una curva. En general, al ver el cuadro el espectador tiene la impresión que la composición está trabajada en líneas curvas cortadas por la línea horizontal apenas esbozada del horizonte.

Al trazar algunas direcciones de la obra, sólo cuatro, podemos observar que se forma una figura geométrica en perspectiva, fugándose hacia el horizonte de la composición. En ella quedan encerradas las figuras de las mujeres y de los hombres, como así también la mujer con un niño en brazos que se encuentra dentro de la carreta del tercero de los planos.

En este, y hacia la derecha del cuadro, observamos una carreta de dos ruedas con una cubierta protectora para quienes viajaban en su interior. Pintada en colores cálidos y saturados que le ofrecen un aire de lejanía, de distancia con respecto a la escena representada por el grupo del segundo de los planos trabajados. Como eje de la cubierta mencionada sobresale un tirante que sostiene una lanza.

En el interior de la carreta podemos ver a una mujer con un niño en brazos. El rostro de la mujer inclinado y vuelto hacia el grupo, su cabeza envuelta en un pañuelo de color claro, sobre sus hombros un paño de colores claros. El niño en su regazo, está envuelto en paños rojos, mirando hacia el punto opuesto a la mujer.

Por último, sobre el lado derecho de la carreta en colores saturados, pueden observarse los contornos de animales de tiro, por detrás, el horizonte de la pampa en toda su amplitud. No olvidemos dos figuras de animales, un caballo y un perro enroscado sobre sí mismo, que marcan los laterales del grupo humano.

Ahora bien, el observador que pasa desprevenido frente a este cuadro puede llegar a confundirse con el registro de la imagen, el grupo representado tiene asociaciones mediterráneas más que criollas. Al detenerse y mirar con mayor detenimiento la tela frente a sus ojos, descubre que en realidad, lo representado evoca la vida de los gauchos en la pampa argentina. Analicemos ahora porque nuestro observador hipotético pudo haber visto lo que vio.

En la descripción de la obra enumeramos detalles que hacen a la vestimenta y costumbres del gaucho argentino que Rugendas registraba tan fielmente, y por estos elementos reconocemos que se quiso representar un momento de descanso en el viaje por el campo. Pero no es esta visión lo que percibimos en una primera instancia. En realidad, nuestro extrañamiento tiene su referente en la mujer que el artista sitúa como centro de la mirada. Ella responde a una imagen lejana a estas tierras, se asemeja más a una mujer europea por su vestimenta y su actitud frente a los hombres que la festejan.

En el segundo plano de análisis observamos a ambas mujeres, que por sus adornos y rasgos parecen europeas descansando luego de un largo viaje. El peinado tirante hacia atrás, los aros, sus rasgos no corresponden a la mujer criolla de los sectores populares, *“Fui a ver mi comida; encontré a la muchacha cocinera sentada entre humo con los peones. Vi una olla negra puesta al fuego y supuse que dentro estaba mi gallina. Pregunté si era así. “No señor, aquí está”, dijo la muchacha, sacándose la frazada vieja que le cubría los hombros desnudos y mostrándome la gallina que tenía en la falda<sup>175</sup>.”* Esta descripción hecha por un inglés de paso por diferentes provincias argentinas, narra la situación al interior de un rancho cuando hambriento buscaba algo para comer. La muchacha cocinera que él menciona es la imagen de la mujer criolla que acompañaba al gaucho en sus quehaceres como en su vida, y que podemos encontrar en diferentes textos literarios y relatos de viajeros extranjeros de la época. Podríamos entonces asociarla a una mujer representativa de los sectores altos, sin embargo, su actitud, centro de las miradas de los hombres, la distingue de estos sectores, por demasiada familiaridad y cercanía con el soldado y los gauchos. Los hombres, en su atención hacia la mujer, parecerían estar seduciéndola, al menos así lo parece el soldado y quien tiene el instrumento de cuerdas. La segunda mujer que se encuentra por detrás de la primera, también recuerda tierras lejanas con costumbres diferentes.

Ambas se oponen tajantemente en luminosidad, color y atención a quién se observa en el interior de la carreta; una madona con su niño. Enmarcada con el techo y laterales de una carreta, pequeña bovedilla que se posiciona en el espacio de la pintura ofreciendo una nueva mirada sobre la escena. Madonna laica de grave serenidad y a la vez, mudo testigo de la seducción entre el mundo europeo y el otro americano y agreste pero que sin embargo conserva la poesía y la música como lo plantea Sarmiento al describir al gaucho<sup>176</sup>.

Rugendas se sentía muy atraído por América y su gente, es esa mujer del centro de la escena que se siente captada por la música y la palabra de lo americano. En el encuentro representado, es llamativa la composición en curvas. En general, la obra presenta pocas líneas rectas solo las direcciones compositivas sostienen la estructura, hasta en esto, el pintor alemán celebra a la mujer, la curva portadora de lo femenino que envuelve a la composición, a los

<sup>175</sup> Head. F.B. Op., cit.

<sup>176</sup> Sarmiento en su *Facundo* al describir la inmensidad de la campiña, sus soledades, sonidos y colores afirma; “De aquí resulta que el pueblo argentino es poeta por carácter, por naturaleza.” O cuando menciona el amor por la música que siente el argentino, característica que lo define en el exterior “También nuestro pueblo es músico (...) el joven culto de las ciudades toca el piano o la flauta, el violín o la guitarra; los mestizos se dedican casi exclusivamente a la música, y son los muchos los hábiles compositores e instrumentistas que salen de entre ellos. En las noches de verano, se oye sin cesar la guitarra en las puertas de las tiendas y, tarde en las noches, el sueño es dulcemente interrumpido por las serenatas y los conciertos ambulantes.”

animales y a los hombres. También ellos se dejan involucrar en la sensualidad y delicadeza que el artista imprime a la obra.

El título de la pintura al óleo remite al campo, infinito horizonte que se extiende más allá de la mirada del observador y del artista, se disuelve en una perspectiva aérea que diluye lo tangible para volverlo casi irreal, sin límites de forma. Campo que también se reconoce en el ganado vacuno situado por detrás de la carreta. Tierra, ganado, gauchos, mujeres, y Rosas –soldado– son partes necesariamente articuladas de esta tierra donde todo está por hacerse, “*Un alto...*” invita al descanso, a la distensión, el recreo necesario después de una jornada de viaje o de trabajo.

Johann Moritz Rugendas es uno de estos artistas viajeros que representa sobre las telas ideas que cruzaban su campo cultural; el europeo y el americano. En esta imagen representa el encuentro de la civilización y la barbarie que mira con admiración y arrobos a la mujer que la personifica. Resulta sugestivo que en estas obras analizadas, excepto la de Monvoisin, la soldadesca rosista se incorpora plenamente al orden, armonía y alegría de la sociedad. Del mismo modo resulta llamativo, que esta visión tan armónica de la sociedad rosista se opone al mundo ideológico representado en la literatura por Sarmiento y Echeverría. Oposiciones en el interior del campo intelectual porteño, más adelante retomaremos esta oposición.

## CAPITULO VI - Retrato; cercanías y distancias.

- *Retrato de María Sánchez de Mendeville, 1845. Mauricio Rugendas<sup>177</sup>.*



En este retrato vemos representada a María Sánchez de Mendeville sentada, casi recostada sobre lo parece ser un banco de campo con respaldo, entre este y el cuerpo de la mujer se encuentra un paño de colores cálidos. La mujer está vestida con un largo vestido de color negro con una pañoleta al cuello de tela liviana. Sobre su falda se encuentra apoyada su mano derecha con un pañuelo blanco que se destaca sobre el fondo oscuro del vestido.

<sup>177</sup> Óleo sobre tela. 61,5 x 51,7 cm; Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

El cuerpo de la mujer es la figura central de la pintura, se encuentra de perfil al observador mientras que su rostro, levemente de tres cuartos perfil, mira hacia el artista que la está representando. Esta figura se encuentra contextualizada por un fondo de frondosa flora, verdes de diferentes matices en plantas, algunas de ellas desconocidas en el Río de la Plata. Sobre la mitad derecha, en la línea de horizonte entre unos azules, blancos y amarillos muy saturados puede observarse una estructura edilicia y en el espacio dejado libre por el marco formado por la vegetación, un cielo celeste claro.

Describimos a la mujer y dijimos que se encontraba sobre un fondo vegetal. En realidad, la vegetación conforma un marco que encierra a la figura central, sobre el ángulo inferior izquierdo el autor representa una planta sin tronco, de hojas finas y alargadas con una pequeña flor que contrasta sobre el negro del vestido. Siguiendo sobre el lado izquierdo de la obra y hacia arriba, primero se observa un paño rojo, continuación de aquel que se encuentra sobre el banco, por arriba se asoma el tronco de lo que parece ser un árbol de verdes hojas. La luz se refleja desde atrás hacia delante, quedando la figura y la flora en un espacio de penumbras y de luz difusa. Las sombras más marcadas se presentan como marcos de la obra, la luminosidad queda relegada al espacio celeste, y al horizonte, que de este modo no permite reconocer los límites.

Sobre el lado derecho, en un primer plano, una planta de largas hojas lanceoladas y con bordes rugosos de estilo cactácea. Por arriba y por detrás de esta, una planta con unas hojas redondeadas con juegos de claroscuro.

Dada la descripción, analicemos entonces que connota el retrato de María Sánchez de Mendeville. En principio esta pintura es considerada el primer retrato romántico pintado en el Río de la Plata, como cita Munilla Lacasa en su artículo sobre el siglo XIX<sup>178</sup>, realizada en interiores –taller del artista- el artista compone el fondo con una frondosa vegetación americana traída de sus viajes como acompañante de Humboldt.

Conocida como Mariquita Sánchez de Thompson, casada en segundas nupcias con el cónsul francés en Buenos Aires, Washington de Mendeville, era dueña de grandes salones donde se llevaban adelante las tertulias más reconocidas de la época (ver lugares de exposición y difusión).

El artista europeo, que solo retrataba cuando se encontraba en apremios económicos, retrata a una mujer influyente al interior de la sociedad porteña y lo hace señalando aquello que la

---

<sup>178</sup> Munilla Lacasa, , María Lía. Siglo XIX: 1810-1870. en Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política dirección del tomo José Emilio Burucúa. Editorial Sudamericana. España, 1999.



respalda en su ser social; la tierra. Veamos ahora como se refleja esta situación al interior de la pintura al óleo.

La actitud de Mariquita, indica reposo, tranquilidad y sobre todo mucha seguridad. Ese es su lugar, sus objetos. A diferencia de la mujer analizada en la obra de Camaña<sup>179</sup>, no se presenta como una actriz de reparto en el mundo masculino, Mariquita conoce cual es su lugar en el mundo, está representada en él. Sin embargo se asemeja a aquella mujer en su mirada, porque sabe que es mirada, implicando al observador en su presencia al interior del espacio social porteño. Su mirada es una confirmación de su existencia, provocando a quien está mirándola, para que se involucre en su tranquilidad enmascarada.

La subjetividad del artista nos la muestra como una persona-sujeto reflexiva y conciente de su estar, enmarcada en un paisaje en el cual el artista distribuyó especies exóticas de diferentes lugares de América (confirmando su estar americano). El fondo representa una frondosa naturaleza americana, que sin embargo no es rioplatense, pero Rugendas la conoce debido a sus viajes con el científico Von Humboldt, también cuando fue contratado como dibujante en la expedición de Georg von Langsdorff especialista en biología y botánica<sup>180</sup>.

En esta incorporación de flora extranjera podemos ver por un lado; la búsqueda de elementos plásticos que se relacionen directa o indirectamente con la figura-centro de la mirada por la necesidad del artista en la creación de la composición plástica, y por otro lado se presenta esta objetivación de lo imaginado para América. En esa alteración de la vegetación autóctona, Rugendas recrea su subjetividad sobre lo observado en estas tierras. Además del retrato se presentaba la necesidad de mostrar lo exuberante e ilimitado de la pampa argentina.

La construcción de la composición en el taller del pintor logra que el fondo se presente como un "telón" que envuelve a la figura y la contiene en su presencia. Telón que le asigna prestigio y poderío económico.

- *Retrato de Manuelita Rosas. 1851. Prilidiano Pueyrredón.*<sup>181</sup>

Prilidiano Pueyrredón en 1835, al comienzo del segundo gobierno de Rosas, viaja a Europa con sus padres cursando allí sus estudios secundarios y superiores. En 1845, disuelta la Marzoca regresa al país, período en el cual retrata a Manuelita de Rosas. Es interesante resaltar su formación académica de corte europea, consolidada por sus diferentes viajes y prolongadas estadías en aquel continente.

<sup>179</sup> La obra mencionada y analizada es *Soldados de Rosas jugando a los naipes* de Camaña

<sup>180</sup> Datos tomados de la biblioteca virtual del Museo nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

<sup>181</sup> Óleo sobre tela, 199 x 166 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.



Esta obra de Pueyrredón nos muestra una imagen grande y clara en rojos de diferentes matices. Es el retrato de cuerpo entero de una joven mujer de tez blanca y cabello oscuro. Está parada en pose para el artista que la está mirando para poder pintarla al óleo. Su posición corporal es de un leve tres cuarto perfil mientras que sus ojos miran al pintor de su imagen. Es la figura de la obra, centrada en la composición con iluminación que identifica aún más la figura de la joven. Parada, sostiene el equilibrio de su cuerpo sobre su pie derecho, el pie izquierdo se adelanta y apenas se asoma por debajo de su largo y amplio vestido. El vestido consiste en una larga falda con pliegues notorios, sobre la misma pueden verse dos faldones

de telas transparentes y caladas terminadas en ondas que cierran en grandes moños de color rojo y de la misma textura con la cual está trabajada la falda.

La parte superior del vestido consiste en un corsé ceñido al cuerpo, de mangas cortas con puntillas en la terminación de las mismas y un amplio e importe escote que deja libres sus hombros. En el centro del escote puede verse un broche pintado de modo tal que parezca una joya de brillantes. Sus hombros están levemente inclinados hacia la derecha, el brazo del mismo lado descansa sobre un escritorio que fuga hacia el centro de la perspectiva geométrica. En esta mano se pintaron dos pulseras que representan ser de oro y brillantes, igual a los anillos de la misma mano y los que pueden verse en el brazo izquierdo; pulseras y anillos de grandes adornos de brillantes. Otras joyas que se distinguen en esta figura son; un collar importante alrededor de su cuello, pendientes que lucen en sus orejas y sobre su cabello un adorno de tela de color rojo y un adorno metálico y dorado (oro) que cruza por encima del peinado.

Esta es la descripción de la figura, vayamos ahora a la enumeración de los objetos que contextualizan la figura. Sobre el lado izquierdo del cuadro, un pesado cortinado en tierras bajas que cae sobre el escritorio, terminado en flecos dorados y en la parte alta la tela se ajusta con un grueso cordón terminado en borlas también doradas. Un cortinado con las mismas características y con la misma orientación se encuentra sobre el fondo de la imagen y del cuadro, cerrando de este modo, la unidad significativa. El plano oscuro por detrás y hacia la derecha indica por un lado, profundidad y por el otro actúa de cierre compositivo.

La figura femenina se encuentra superpuesta a un sillón de estilo que se encuentra sobre la derecha y es de color rosa con luces en dorados. Sobre el otro lado y apoyado en el escritorio se encuentra un florero alto con textura de porcelana y adornos dorados, terminado en un conjunto floral. En la misma superficie pero un plano posterior se observa un tintero con las herramientas necesarias.

En general la habitación donde se encuentra la joven parece de dimensiones pequeñas, elegante, de colores sobrios y con un piso, que parece ser alfombra, con dibujos de arabescos. Esta obra es la única entre las seleccionadas, que está pintada en interiores<sup>182</sup>, asumiendo que este interior es su propia vivienda. Es un espacio ordenado, pulcro, nada se encuentra fuera de lugar, nuevamente nos encontramos con una composición que traduce el equilibrio y la armonía de la representada, puente simbólico directo hacia el gobierno de su padre:

<sup>182</sup> El retrato de Mariquita Sánchez también es el resultado de un trabajo de atelier, sin embargo la imagen representa exteriores. En este caso, la imagen de Manuelita Rosas es un retrato que se representa en los interiores de su vivienda.

Orden interno, domestico ↔ orden externo, sociedad.

Imagen especular entre el interior y el exterior. Recordemos que esta obra fue realizada por encargo, por lo tanto transmite al observador aquello que el productor quiere decir; sostenimiento del orden. El artista fortalece esta idea desde los elementos compositivos de la imagen y muestra a su retratada con el estilo de las cortes europeas.

Prilidiano Pueyrredón había cursado sus estudios secundarios y superiores en Europa, como arquitecto conocía y reconocía los diferentes estilos entonces en boga en el campo intelectual europeo. En este retrato, como en otras de sus obras puede observarse esta mirada eurocéntrica. La comisión que lo había seleccionado para pintar el retrato de la hija de Rosas, le impone cierta normativa para la composición, por ejemplo el uso de los colores y la posición del cuerpo de Manuelita (Munilla Lacasa; 1999). Esta imposición del color federal para la obra es un verdadero desafío plástico que el autor resuelve inteligentemente.

El título nos reduce todas las posibilidades significativas, el nombre y apellido citados por el artista, nos confirma e informa sobre la identidad de la representada. Ella es Manuelita Rosas, hija de Don Juan Manuel de Rosas, el Restaurador de las leyes y el orden.

El retrato de cuerpo entero, realizado por Pueyrredón, fue fechado un año antes de renunciar su padre al gobierno luego de la derrota en la batalla de Caseros. El segundo de los niveles de análisis nos permite interpretarlo desde su propia individualidad inserta en la línea del tiempo. Por datos aportados por los historiadores sabemos que la llamaban Princesa de las Pampas o Flor exquisita del Plata, y en la pintura observamos una mujer joven con una belleza merecedora de los elogios que le dispensaban en su época. Es interesante la denominación de "princesa" en unas tierras que no conocían la monarquía como forma de gobierno, es más, se habían emancipado de ella en 1810. Sin embargo, es parte de la tradición criolla que los padres como elogio hacia sus hijas, la denominen de tal modo. Ser la "princesa" de la casa significa tener un espacio de exclusividad y reconocimiento al interior de las redes de poder doméstico. Ser la Princesa de las Pampas significa ser la hija de aquel que tiene el poder supremo sobre las Pampas, Rosas brazo ejecutor de la "*clase decente*", los dueños de las tierras y del ganado pero al mismo tiempo figura que se sostenía por "*los de abajo*"; negros, mulatos, gauchos, soldadesca legitimándolo en cada una de sus decisiones políticas (Grosso; 1970).

Manuelita de Rosas representada en su belleza y en su participación del poder político y económico; el espacio de poder político-social se asocia a su nombre y el poder económico a sus adornos. El artista la retrata en su espacio doméstico, con su mano derecha sobre un

papel<sup>183</sup> en el escritorio recordando al observador la posibilidad de estar dispuesta a escribir, a impartir alguna directiva. Escritorio, jarrón con flores frescas, cortinados, sillón y alfombra indican bienes materiales que corresponden a los sectores altos de la época confirmando lo dicho anteriormente. Por lo tanto no es una vivienda cualquiera, sino que se relaciona directamente con lugar al interior del espacio social porteño de la época.

Las joyas que adornan sus brazos, cuello y peinado como así también su broche sobre su vestido muestran poder económico, prestigio. Estos elementos se encuentran realzados por la luminosidad y el contraste de color como de forma.

Con respecto al color, la obra se presenta en rojos. Color<sup>184</sup> del gobierno de Rosas y color de la violencia que los intelectuales antirosistas leían en este gobierno. Hostilidad del modo de hacer del gobierno rosista que sin embargo, no se transmite en la

mirada de Manuelita. Sino que por lo contrario, Pueyrredón retrata a su amiga de la infancia con una mirada amorosa y al mismo tiempo llena de melancolía; ojos entreabiertos y sonrisa apenas esbozada.

---

<sup>183</sup> Munilla Lacas interpreta este ademán, la mano cercana a un papel sobre el escritorio, como el símbolo del rol que cumplía la joven como intermediaria entre su padre y el pueblo.

<sup>184</sup> Si bien la obra fue un encargo con una normativa específica respecto a actitud y color, debemos recordar que esta obra circularía por espacios no rosistas y podríamos conjeturar que este rojo puede ser significado como hostil y agresivo.

## CAPITULO VII – Universalización de prácticas y teorizaciones; construcción del “nosotros”.

Estas pinturas al óleo estaban insertas en circuitos de presentación y exhibición que si bien no les eran enteramente propios, lograban ponerlas en circulación en una ciudad donde la incipiente modernidad había generado transformaciones sociales y políticas que conmovieron tanto la vida pública como la privada.

Nuevas prácticas sociales se iniciaban en la ciudad donde la movilización política promovida desde los inicios del siglo, perturbó no solo lo público sino también la estructura interna de los hogares de entonces. En esta ciudad, oscura, chata de pocos habitantes como las describe F.B.Head en su libro *“La pampa y los Andes”* o la pinta Richard Adams en 1832, existían sin embargo, espacios de socialización donde lo público y lo privado convergían. Ejemplo de ello eran las tertulias, encuentros informales en los hogares de las familias más prestigiosas de la ciudad, salones<sup>185</sup> donde las ideas, intereses, problemáticas eran lugares comunes, campos de encuentro y entendimiento en el cual *“los hombres cultivados de una época determinada pueden estar en desacuerdo sobre los objetos en torno a los cuales disputan, pero al menos están de acuerdo en disputar en torno a los mismos objetos”*<sup>186</sup>, construyendo de este modo, un habitus de reconocimiento sociocultural.

Como espacio físico concreto, también construía “muros” simbólicos marcando el adentro y el afuera social, instancia de socialización que generaba esquemas específicos de percepción de la realidad como también esquemas particulares para explicarla. Esta cosmovisión, así constituida, se aplicaba en los diferentes campos de acción y de pensamiento, “ siempre verificada en una praxis determinada. Participar de estas reuniones “sociales” les permitiría legitimar su participación al interior del campo intelectual, como así también conocer, participar y difundir la ideología en la cual se presentaban los intereses de clase, como la fase más moderna, más eficiente y necesaria de los intereses del conjunto (Gramsci; 1958).

Este pequeño círculo era frecuentado por nuestros artistas, donde se reconocían y participaban de esta visión del mundo, acordando con Bourdieu en que *“la temática y la manera propias de un creador, participan siempre del tópico y la retórica, como un conjunto*

<sup>185</sup> En los mismos, se clasificaban a si mismos al elegir, conforme a su gusto, vestimenta, alimentos, colores, bailes, gestualidades que los identificaba en una posición, separándolos del otro diferente jerárquicamente inferior. Nada clasifica más a alguien que sus propias clasificaciones. Leamos la descripción de los salones de Mariquita, y al hacerlo vayamos armando la imagen en colores, formas, movimiento, luces y sombras tal como fuese una pintura: Un gran salón donde podían bailar con comodidad 60 parejas simultáneamente, - tengamos presente la moda en los vestidos de las damas; grandes y amplias faldas-, una orquesta, contertulios observando a las parejas danzar y un circulante personal de servicio sin molestarse unos a otros. Las luces brillando por encima de ellos, delimitando los pasajes de luz y sombra, más las diferentes texturas en paredes, pisos, vestimenta, daría a los concurrentes una sensación de amplitud y pertenencia

<sup>186</sup> Bourdieu, Pierre. Campo de poder, campo intelectual. Editorial Quadrata, Buenos Aires. 2003.

*común de temas y de formas que definen la tradición cultural de una sociedad y de una época*<sup>187</sup>. "Del mismo modo, recibirían comentarios, consejos como así también, les serían presentadas personas influyentes de esta sociedad en transformación que podrían conformarse en el corto plazo; en clientes, mercado potencial, capaz de dar a la obra una sanción económica consagrando o coartando la autonomía del artista. La existencia de un mercado artístico, posibilitaría la creación de un grupo de profesiones específicamente intelectuales (coleccionistas, críticos, marchands), accediendo a la integración de un campo intelectual como sistema de relaciones particulares dominadas por un tipo también, particular de legitimidad (Bourdieu; 2003).

Hacia 1830, los espacios de exhibición y difusión de las obras pictóricas, sin ser salas expositoras, eran espacios privados que abrían sus puertas a los caminantes. Estos espacios tenían dos particularidades; la obra podía encontrarse entre objetos de los más variados<sup>188</sup> y la segunda, que estaba abierta a todo el público, no solo para el "conocedor". Iguales características podían ofrecer el uso de las salas de espectáculos teatrales, centro de diversiones (EL Jardín Florida), el conocido palacio Hume de la Avenida Alvear, servían a los propósitos de exhibición.

Así también los negocios suntuarios de la calle Florida<sup>189</sup>, recorrido obligado de los grupos de mayor poder económico, concentrando la mayoría de las actividades artísticas, nuevo espacio urbano dador de propiedades que permitiría el reconocimiento de la inclusión. Un portal profano que marcaría las entradas y las salidas, del adentro y del afuera en permanente dialéctica. Espacio geográfico que ofrecería la certidumbre del adentro y la rotundidad del afuera (Bachelard; 1990).

Este circuito de exhibición y circulación de obras quedaba circunscrito a unas pocas cuadras del centro de la ciudad de Buenos Aires, por lo que *"se puede (...) comparar el espacio social con un espacio geográfico en el interior del cual se recortan las regiones. Pero este espacio está construido de tal manera que los agentes, los grupos o las instituciones que en él se encuentran colocados tienen más propiedades en común cuanto más próximos estén en este espacio; tantas menos cuanto más alejados. Las distancias espaciales –sobre el papel– coinciden con las distancias sociales."*<sup>190</sup> En el Buenos Aires de entonces se conformó un

<sup>187</sup> Bourdieu, Pierre. Op., cit.

<sup>188</sup> Estos lugares, al no estar destinados como salas expositoras, contenía objetos disímiles entre sí en medio de los cuales se encontraría la pintura al óleo. Imagen muy cercana a lo que son hoy los negocios de venta de antigüedades, cuadros, vestidos, joyas, adornos, etc., todo concentrado en un mismo espacio físico donde el observador puede o no particularizar su mirada.

<sup>189</sup> En esta calle, esquina Córdoba funcionaba y aún hoy continúa, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, el Museo Nacional de Bellas Artes (1896) en los altos de la casa llamada del "Bon Marché" (1889), hoy Galería Pacífico.

<sup>190</sup> Bourdieu, Pierre, Espacio social y poder simbólico. Conferencia pronunciada en la Universidad de San Diego en marzo de 1986 en Cosas Dichas.

espacio geográfico construido de tal manera, que los grupos o las instituciones allí ubicadas tendrían una serie de propiedades compartidas: prestigio, reconocimiento, poder político, poder cultural que la pertenencia al interior de ese espacio objetivo<sup>191</sup> habría otorgado a estos individuos el reconocimiento de un espacio social común, *las personas próximas en el espacio social tienden a encontrarse próximas en el espacio geográfico* (Bourdieu; 1986).

Paulatinamente se iría construyendo este espacio social identitario desde su posicionamiento jerárquico, por lo que existiría una génesis social de los esquemas de percepción y de apreciación adquiridos a través de la experiencia duradera en esa posición al interior de la estructura social (Bourdieu; 2003). En este sentido la información ideológica adquirida y construida actuaría connotativamente, y su manifestación se haría presente en los diferentes comportamientos tales como tertulias, exposiciones, fiestas, etc. Como mecanismo de reproducción de los grupos dominantes, no era explícito, sino que su acción connotativa encubriría el carácter de instrumento de la dominación social (Althusser; 1988).

Este circuito de circulación-divulgación separaba nuevamente regiones geográficas y sociales; de uno mismo-artista con respecto a la región del otro que interpretaba y otorgaba valores acordados de reconocimiento. Estas propiedades se transformarían en signos distintivos y de distinción, que construirían un espacio social simbólico (Bourdieu; 1998) dándoles pertenencia al grupo de elite cultural de la época. Se reconocerían en él y actuarían por representaciones destinadas a hacer ver y valer la propia realidad social como evidente.

Los lineamientos ideológicos de la burguesía del siglo XIX, sostenían la creación de una población ilustrada, entendiéndose por ello, una población culta, que incorporase los “*finos valores de las artes*”, el sentido estético y por sobre todo permitir el desarrollo del “*espíritu*”, palabras que parecen conferir a la obra de arte, el don de “*despertar la gracia de la iluminación estética*” (Bourdieu; 2003) a todo aquel que esté en su presencia (o no).

Estos objetivos permitieron traer la muestra de Mauroner<sup>192</sup> (1829) que el gobierno, como legitimador del orden social, proyectaría y pagaría con el propósito de testimoniar la

<sup>191</sup> En el radio de unas cuantas cuadras se concentraba el poder político, el poder religioso y el poder cultural, el de mayor reconocimiento y prestigio fue la llamada *Manzana de las Luces* donde se concentrarían en algún momento los tres poderes juntos.

<sup>192</sup> Llega Mauroner, anunciado por “La Gaceta Mercantil que en las salas del Colegio de Ciencias Morales se expone una “*soberbia*” colección de cuadros. Importa recordar, para reconocer el contexto urbano donde la muestra será observada, otros anuncios en los periódicos señalando la vida cotidiana de los porteños de la época. Allí, se mencionan ventas de esclavas jóvenes con “*cría*”, recompensas ofrecidas a quién encuentre y traiga esclavos fugados, animales nacidos con deformaciones que eran exhibidos como fenómenos, etc. Conjunto de anuncios de cosas sencillas, anómalas, cotidianas, y por sobre todo heteróclitas. En fin, las preocupaciones de los habitantes de la ciudad de Buenos Aires no tenían, en modo alguno, relación con “*las nobles aspiraciones, cosas bellas y sustanciales*” pretendidas desde la burguesía porteña y moderna. Es la elite, representada en la estructura de gobierno, la que asume el papel de vanguardia, promoviendo e introduciendo los cambios en el nuevo espacio social porteño.



modernidad y el progreso, de la época en general y de la ciudad en particular. El cliente, se transformaba en la autoridad pública secular cuyo objetivo sería testimoniar la riqueza y avance de la modernidad por estas tierras.

Después de la batalla de Caseros, los cambios económicos y políticos nuevamente transformaron el perfil urbano y por tanto se ampliaron los espacios de exhibición y circulación. Los cafés, los clubes y los periódicos espacios de lo público donde se forjará la identidad alrededor de la “clase” más que a la unidad familiar “exclusiva”.

Entre los lugares más destacados para la sociabilidad urbana, se encuentran las salas de recreo con vistas ópticas<sup>193</sup> transformando a estos espacios, en lugares de exhibición y circulación de imágenes, particularmente aquellas que nos interesan; las pinturas al óleo. Una segunda exposición, semejante a la Mauroner, se presenta en 1862. El grabador italiano Pablo Cataldi organizó una exhibición de pintura y objetos de arte que fue presentada en el Teatro Colón. Al igual que su antecesor no tuvo una buena acogida por parte del público, ya que no existieron las ventas esperadas por el artista<sup>194</sup>.

Durante este período se multiplicaron los espacios donde el artista podía exponer su obra, y al mismo tiempo existían decisiones políticas de ampliar la difusión<sup>195</sup> de las obras plásticas. Nuevamente se retoma la idea de un arte nacional, y el desarrollo temático de nuestros artistas se inclinará hacia aspectos que remiten a la idea de progreso y transformación social.

El año de 1876, es el escenario del nacimiento de una de las primeras instituciones dedicadas enteramente a la producción artística en todas sus ramas. Esta es La Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Se puede leer en “La Nación” de ese mismo año un artículo sobre la fundación de la Sociedad, narra quienes y que objetivos los llevaron a esto: *“En el año 1876, varios jóvenes aficionados a la pintura tuvieron idea de fundar una sociedad; para propender al desarrollo de la Bellas Artes, a cuyo fin invitaron a varias personas a una reunión, que tuvo lugar en los salones de la Confitería del Águila, en la quedó constituida la sociedad con el título de “Estímulo de Bellas Artes”, nombrándose presidente de la comisión al distinguido aficionado D. Juan Caamaña...”* *“...una academia de Bellas Artes siguiendo el modelo de*

---

Consideramos importante esta muestra de obras consagradas europeas (originales y copias) porque nos permite conocer la conformación del campo intelectual porteño y al mismo tiempo como se irá construyendo paulatinamente un mercado artístico.

<sup>193</sup> Citado por Munilla Lacas a partir de un trabajo no editado de Ana María Telesca, Marta Dujovne y Roberto Amigo. “En estos salones el público porteño podía entretenerse con la lectura de periódicos nacionales y extranjeros, escuchar música ejecutada por destacados pianistas y deleitarse ante el despliegue de espejos deformantes, juegos eléctricos y vistas ópticas panorámicas.”

<sup>194</sup> Cita Munilla Lacas que la prensa de aquel momento recuperó la idea de organizar un museo de Bellas Artes y utilizar estas pinturas como las primeras a ser expuestas en este nuevo espacio.

<sup>195</sup> En 1871 la exposición nacional se desarrollará en la ciudad de Córdoba. Propuesta que había sido realizada por la prensa desde 1857. Se estimula la organización de cátedras de enseñanza de dibujo como la de Guth, o las becas otorgadas a diferentes artistas para estudiar en el exterior.

*las europeas.*” La misma estaba ubicada en “...la casa de los Sres. Quesnel (calle de Cangallo entre Florida y Maipú)...). Los integrantes de la comisión eran: Dr. José María Gutierrez. D. Mariano Agrelo. D. Juan J. Lanusse, D. Bernabé De María, D. Benito Panuzzi. El objetivo “único e inalterable es propender al desarrollo y adelanto entre nosotros, del dibujo, pintura, escultura, arquitectura y demás artes...”.

Quejándose el cronista de la poca importancia que siempre se le dio al estudio de las artes, “los gobiernos han mirado con indiferencia este útil estudio, base de gran prosperidad para el país<sup>196</sup>” - esta institución cubriría este espacio vacante. Los jóvenes ya no tendrían que ir a Europa a estudiar, el gobierno podría destinar ese dinero en subvencionar a la Sociedad y a aquellos que con sus conocimientos aportarían al progreso y engrandecimiento del país.

La educación se transformaría entonces, en la dadora de la naturaleza cultivada y garantizaría formalmente la competencia, la posesión de una cultura general que asegurase los atributos estatutariamente y “para que la cultura puede cumplir su función ideológica de principio de una cooptación de clase y de legitimación de ese modo de reclutamiento, hace falta y basta que sea olvidado, enmascarado y negado el lazo a la vez patente y oculto entre la cultura y la educación<sup>197</sup>.” la Asociación aseguraría la herencia cultural y legitimaría su transmisión.

Estas nuevas instituciones permitieron la creación de un nuevo circuito de circulación y difusión, separando nuevamente regiones; de uno mismo-artista con respecto a la región del otro que interpreta y otorga valores acordados de reconocimiento, propiedades que se transforman en signos distintivos y de distinción. La distribución de estos signos en el espacio social los involucraría en un espacio simbólico que les daría pertenencia e identidad, reconociéndose en él, actuaría por representaciones destinadas a hacer ver y valer cierta realidad social; la propia, presentándola como evidente.

Recién en 1896 con la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes<sup>198</sup> podemos encontrar una sala de exhibición de obras que pudieran ser contempladas y de ese modo “gozar de las bellas creaciones del espíritu”. Como dijimos al tratar el tema de los coleccionistas, con la constitución del museo culminaría la sacralización del espacio artístico (Bourdieu; 2003), delimitando claramente los espacios de lo “sagrado y de lo profano<sup>199</sup>”

<sup>196</sup> Aproximación a la generación del 80. Antología Documental Serie: fuentes. UBA, Facultad de Filosofía y Letras. 1994.

<sup>197</sup> Bourdieu: Op., cit.

<sup>198</sup> El Museo se traslada en 1911 al Pabellón Argentino, en la plaza San Martín, al venderse el Bon Marché.

<sup>199</sup> Pares de opuestos desarrollados por Durkheim en Estudio comparado de las religiones y retomados por Bourdieu al conceptualizar campos de poder y campo intelectual. “Si, por su carácter sagrado, la obra de arte exige disposiciones o predisposiciones particulares, por otra parte otorga su consagración a aquellos que satisfacen sus exigencias, a esos elegidos que se han seleccionado a asimismo por su aptitud para responder a su llamado” Bourdieu., op., cit.

## Conclusiones de la lectura connotativa de las imágenes.

Solo vemos aquello que miramos y este es un acto estrictamente voluntario. Seleccionamos lo que queremos ver entre todas las cosas que nos rodean. Este acto de ver implica un segundo acto, el cual es saber que uno también es visto. El entrecruce de miradas ofrece entonces, reconocimiento del hecho de saberse parte de la realidad. La reciprocidad impone una forma de dialogo visual entre el que mira y el que es mirado (Berger; 1987<sup>200</sup>).

Analizar estas imágenes es volver a mirarse desde una nueva mirada, en cuya perspectiva pueden reconstruirse nuestras ambiguas relaciones con nuestra historia. Una manera de comprender ciertas formas de constituir y estructurar las identidades políticas, culturales e ideológicas (Villarreal; 1999) Los dueños del poder político, económico y cultural en nuestro país fueron los hacedores de esta mirada sobre el habitante de las tierras no conquistadas aún, convirtiéndose en partícipes activos de la modernidad por hacerse.

Buscaban reemplazar el pasado por el futuro, y en esta acción quedaría construido un presente que anularía toda historia pasada (Quijano; 1980). Lo que caracteriza el siglo XIX argentino es la búsqueda de una historia propia que pueda ser cargada de un futuro con sentido, búsqueda reflejada en estas imágenes, mostrando las causas por las cuales se vuelve legitima la “*Conquista del Desierto*”. Modernidad fundada en la contemporaneidad del artista, presente de saqueos y violencia que posibilita la instauración de políticas que permitan la extinción del otro “indio”.

Si pensamos el desierto en términos ecológicos, es aquel bioma cuyo factor limitante es el agua<sup>201</sup>. Generando de este modo aridez y escasez de hombres y animales. Sin embargo, este territorio argentino no tiene esta característica, sino que por el contrario eran tierras altamente fértiles. A pesar de ello, el discurso oficial las designó bajo este término. Nos encontramos, entonces con un lexema de una fuerte carga simbólica; histórica, cultural e ideológica (Wright; 1998).

El “*desierto*” se transformaría de este modo en un “*umbral profano de las llegadas y de las salidas, del adentro y del afuera, en permanente dialéctica*<sup>202</sup>.” Salida – entrada hacia lo desconocido temido pero reconstruido por los artistas plásticos y literatos para ser expuesto frente a un público expectante por aquello que confirmase su imaginario. Ya que lo real no bastaba, era preciso que con la imagen, el artista ayudase a reforzar la idea sostenida sobre el otro. Puso el espacio geográfico afuera para que el adentro constructor, pueda ser a sí mismo

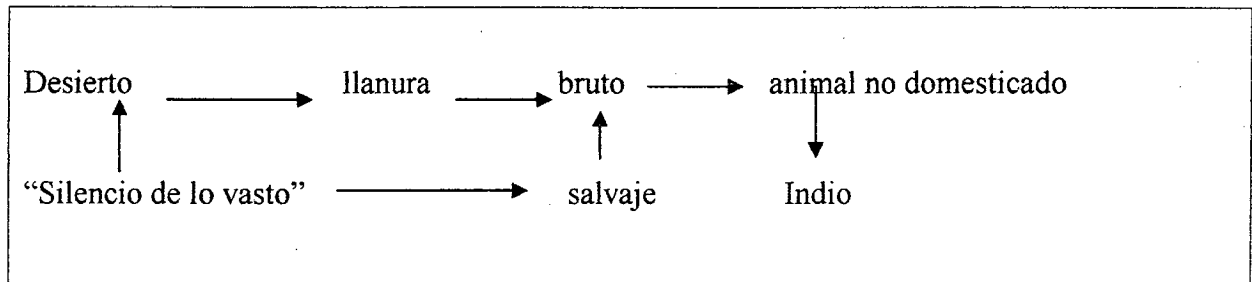
<sup>200</sup> Berger, John. *Mirar*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 2004.

<sup>201</sup> Petersen y Leanza. *Elementos de geología aplicada*. Librería y editorial Nigar S.R.L. Buenos Aires, 1975.

<sup>202</sup> Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica. 1992, Buenos Aires.

(Bachelard; 1992). Por lo tanto el desierto se transformó en una referencia geográfica y al mismo en un lugar imaginario donde se depositaba la duda y la incertidumbre. El umbral queda reflejado en la pregunta que se hace Sarmiento “¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina, el simple acto de clavar los ojos en el horizonte y ver...no se ve nada; porque cuando más se hunden los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda<sup>203</sup>?”.

El desierto se transforma tanto en un generador de poesía como en una naturaleza que oprime a la civilización e impide su desarrollo. Es el lugar de la otredad. Un otro salvaje y bárbaro que despoja al “nosotros” de sus bienes más preciados; las propiedades. El rapto de mujeres y ganado era un accionar común por parte de los malones que cruzaban la pampa<sup>204</sup>. Echeverría, y Hernández años después, describen esta acción en sus obras literarias:



El rapto de la mujer genera en el grupo atacado un sentimiento de indefensión e impotencia, no quedando claro, en principio, que este robo tenga como objetivo incorporar mujeres desde el exterior del grupo (Meillassoux; 1987) para corregir el reparto aleatorio de mujeres. Sino que más bien se presenta como una respuesta a la invasión sufrida. La mujer se transforma de este modo en una presa y por lo tanto, debe ser colocada en una situación de inferioridad. “El rapto contiene y resume en sí todos los elementos de la empresa de inferiorización de las mujeres (...) cualquiera que sea su fuerza física o su inteligencia, de hecho está condenada a la derrota”. Solo le resta comportarse como a la mujer pintada por Rugendas, “la salvación no está en la resistencia sino en su sumisión inmediata a los captores. Su protección no puede venir de ella misma sino de otros miembros de su grupo, (...) quienes la protegen, como frente

<sup>203</sup> Sarmiento, D. Op., cit.

<sup>204</sup> Mayo, Carlos. En su artículo sobre La frontera; cotidianeidad, vida privada e identidad, nos describe lo siguiente “Tanto los hombres como las mujeres caían en cautiverio; los primeros a tierna edad, las segundas a casi todas las edades. (...) las cautivas (...) eran proclives a quedarse en las tolderías o a regresar a ella si habían sido rescatadas. (...) el haber convivido con los aborígenes era una mancha a su “honra” que la sociedad hispanocriolla que las recibía luego de ser rescatadas no olvidaba. (...) (por ello) las cautivas acababan incorporadas a la sociedad indígena...” Este punto queda perfectamente reflejado en el dialogo que mantienen María y Brian al fugarse de las tolderías. Cuando Brian la rechaza por sus relaciones, que seguramente había tenido con el cacique, ella le explica que no ha perdido su honor, que lo ha defendido con valentía. La mujer valía por su honor que se situaba, parafraseando a Gauvain, del ombligo para abajo.

a los del grupo que las rapta para protegerlas a su vez de inmediato, las mujeres se encuentran sometidas a una situación de dependencia<sup>205</sup>.”

Desde nuestra perspectiva la cita precedente nos permite reconocer el lugar de la mujer-civilización al interior de la ideología de los grupos dominantes. La mujer re-presenta, entonces, en la alegoría que crea el romántico Rugendas, a la modernidad. Ella es rescatada, y de hecho el título de la obra lo expresa, por aquellos hombres que la consideran como propia y la representan (entendido en su acepción política de “apoderado de alguien”).

En la obra se observan hombres a caballo que bien pueden ser gauchos como también soldados. La ley y la milicia permitirán el control y dominio del otro agresor e invasor. “Las poblaciones (...) se iban haciendo con toda intensidad y perseverancia a medida que las guarniciones fronterizas avanzaban a través de las soledades abruptas e incultas de esos desiertos de extensiones abiertas, inmensamente abiertas, que no tenían límites conocidos, y que estaban habitadas únicamente por tribus nómadas. De esa manera, el ejército activo; cumplía el vasto programa tan estrechamente vinculado con la civilización, (...).”<sup>206</sup> Será el ejército el medio por el cual los hombres modernos<sup>207</sup> afirmarán su superioridad sobre el resto de los sectores sociales.

El análisis iconográfico adquiere de este modo, una significación más amplia al interior de este imaginario creado en torno al conflicto entre blancos e indios, entre el “nosotros”, civilizados y modernos y el “otro” inculto, salvaje y bárbaro. Esta construcción de identidades opuestas y antagónicas gravitará seriamente en el sistema de inclusión – exclusión al interior de Estado moderno (Quijano; 1980).

En este proceso de conformación del espacio político moderno existen otras identidades en conflicto, por ejemplo “el gaucho” y la “soldadesca”. También representantes de la barbarie, rudos, valientes, fuertes, poseedores de fuerza física pero carentes de inteligencia (Sarmiento; 1845). Soldados de Rosas que están “Siempre en pandillas cayendo como buitres sobre la víctima inerte!”<sup>208</sup>, nuevamente la homologación con el mundo de la naturaleza que los hombres de letras describen en su barbarie. Si bien el primero de los autores señalados habla del gaucho en general redimiéndolo en su poesía, Echeverría lo particulariza; es el gaucho de Rosas el violento, el salvaje.

Sin embargo, y esto es interesante, los creadores de estas imágenes plásticas no los recrean en su violencia o agresión sino en su integración a un orden creado. Aquello que la literatura

<sup>205</sup> Meillassoux, Claude. Mujeres, graneros y capitales. Editorial Siglo XXI. Octava edición, 1987. México.

<sup>206</sup> Ramayón. Op., cit.

<sup>207</sup> Los hombres modernos a los cuales aludimos son hacendados e intelectuales, quienes aunando ideales conformarán el espacio de poder político-económico del Estado moderno Argentino.

<sup>208</sup> Echeverría. Op., cit..

crítica y presenta como fuera del proyecto de país imaginado, la plástica los integra. Esta integración se promueve al interior del gobierno de Rosas, Ricardo Salvatore en su trabajo sobre las fiestas federales alude justamente, *“lo que se festeja son también hechos modernos; la “regeneración” y la “libertad política” adquirida, el “orden y la tranquilidad” de la campaña, y la figura del Dictador que simboliza la unión de ciudadanos bajo la ley. Es el significado de Mayo revestido del orden y la tranquilidad rosista. Al disfrazarse de “gauchos” o al compartir licores y comidas “sin distinción” los paisanos celebran también la igualdad del nuevo orden<sup>209</sup>.”* Estos artistas, en tanto miembros del “Salón literario” de Marcos Sastre y colaboradores de “La Moda” de Alberdi después, creen en Rosas como el héroe generador de un nuevo orden social pero, al mismo tiempo, cuentan entre su clientela a Rosas y a sus allegados.

En estas imágenes cargadas de subjetividades podemos observar a Morel, Camaña y Rugendas representando la visión de un gaucho-soldado integrado a la estructura social, es el gaucho-soldado de Rugendas que sale en busca de la modernidad, de la civilización, de lo blanco y luminoso presente en las imágenes<sup>210</sup>, y por lo tanto siendo parte y deseando serlo, del progreso que se proyectaba.

Las pulperías, espacio de ocio del gaucho y la soldadesca que el discurso liberal consideraba *“asociado al “delito y la vagancia<sup>211</sup>”*, convierten identidades rurales que en su paso a la ciudad se cargan de valoración negativa. Identidades en conflicto en el paso de la palabra a la imagen.

En estas imágenes el juego de naipes, el canto y la música ennoblecen al gaucho o al menos no lo muestran como un delincuente, es la visión idealizada del europeo frente a ese hombre rural, amante de la libertad y del canto, poseedor de valor y de la poesía. Hombre que en su exotismo seduce con sus melodías a la mujer-modernidad europea o con su valor y heroísmo la rescata del mundo de la naturaleza, como en los cuadros de Rugendas.

Camaña y Morel también los idealiza, pero en su lugar de testigos y sostenedores del orden dado por el gobierno de Rosas, los soldados serán el símbolo del equilibrio, del principio de igualdad y fraternidad pregonados en los días de Mayo. Eran las expectativas que tenían los jóvenes del Salón literario, del cual estos artistas fueron partícipes, concerniente al Gobierno de Rosas. Sastre lo mencionaba en su discurso inaugural, aquél sería el hombre que

<sup>209</sup> Mayo, Salvatore. Fiestas federales: representaciones de la República en el Buenos Aires rosista. 1991.

<sup>210</sup> Ver los análisis de los cuadros de Rugendas y Augero. El blanco y la luz señalan el centro de la mirada simbolizando la lucha entre el atraso y el progreso, entre la barbarie y la civilización.

<sup>211</sup> González Bernardo, Pilar. Vida privada y vínculos comunitarios: formas de sociabilidad popular en Buenos Aires, primera mitad del siglo XIX. En Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 1. Editorial Taurus. España, 1999.

posibilitaría la creación de espacios culturales y políticos alejados de modelos foráneos. Expectativas reflejadas en la armonía de la composición plástica.

Si esta era la confianza de la juventud intelectual porteña, Monvoisin ofrece en su representación una imagen totalmente diferente de esta soldadesca; no serán el símbolo del progreso sino que su Soldado es un felino al acecho. Ser de la naturaleza que por su fuerza mantiene el orden, será la imagen más cercana a la palabra de Sarmiento o Echeverría.

En el proyecto de país que se estaba elaborando existían identidades en conflicto, el "indio", "el gaucho" y la "soldadesca", donde será *"El eurocentrismo (...) el nuevo modo de producción y de control de subjetividad - imaginario, conocimiento, memoria - y ante todo del conocimiento. Expresa la nueva subjetividad, las relaciones intersubjetivas, que se procesan en el nuevo patrón de poder"*<sup>212</sup>.

Esta visión eurocéntrica perfilaría estas identidades subalternas mediatizadas por los intelectuales (literatos, artistas plásticos, periodistas), construyendo la funcionalidad del sistema, del consenso y del disciplinamiento social, instituyendo una cultura particular como universal, con la red de significaciones consecuentes a esa particularidad. (Gramsci; 1958)

Esta presencia sin embargo, demanda otra como interlocutor válido, y será la conformada por los hacendados y burguesía comercial, grupo que a lo largo de la constitución del Estado-Nación irán conformándose como un bloque ideológicamente homogéneo (Grosso; 1970).

De este grupo seleccionamos dos imágenes representativas; el retrato de Mariquita Sánchez de Mendeville y el de Manuelita Rosas. Ambos retratos son composiciones realizadas por encargo de cada una de las familias. Como planteamos en páginas anteriores la pintura al óleo, por su verosimilitud, hace creer a quien la observa, que está cerca de ese sujeto-objeto representado (Berger, 1972) (Levi-Strauss; 1961). Recreando al mismo tiempo, la idea de intimidad, generando un plano de horizontalidad entre el representado y el espectador.

Esta particularidad proporciona lo novedoso del retrato: la individualización de la persona<sup>213</sup>. Se sabe quién es la representada y cuál es su lugar en el espacio social, pero la verosimilitud superficial de la obra hace creer al observador cierta intimidad y por lo tanto cierta igualdad entre lo observado y quién observa (Berger; 1972). Al mismo tiempo, la imagen sugiere

<sup>212</sup> Quijano, Aníbal. El "Movimiento Indígena" y las cuestiones pendientes en América Latina. Publicado en Portugués, en Política externa, vol 12, No. 4, marzo-Abril-Mayo 2004, pp. 77-97, Instituto de Estudios Internacionales, Universidad de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil.

<sup>213</sup> Es notable que a partir de mediados del siglo XIX, las pinturas al óleo reflejen cada vez menos imágenes costumbristas para dejar lugar al retrato de artistas, intelectuales, políticos y miembros de las familias más poderosas económicamente. Inicio de la mentalidad burguesa en Buenos Aires, el retrato y sobre todo la pintura al óleo con temáticas laicas fueron las imágenes que comenzaron a presentarse en diferentes ámbitos. El retrato fue el género pictórico que más se trabajó en nuestro país, recordemos que existía un grupo social (elite ilustrada y dueños del poder económico) que deseaba verse reflejado en una imagen que evocara lo particular.

distanciamiento, sobre todo, por la posición corporal del retratado. Sus formas rígidas y estructuradas formalmente, a pesar de lo aparentemente distendidas que parecen, generan esta percepción de la distancia social, *“la artificialidad está en su modo de ver, ya que el sujeto ha de ser visto simultáneamente de cerca y de lejos”*<sup>214</sup>.

La tierra, las joyas, la flora, las propiedades, el mobiliario representado en estos retratos son indicadores de la riqueza del retratado y de su estilo de vida. Estas imágenes ofrecían a los sectores dominantes un sistema de autoreferencia, un apoyo a la visión que tenían de sí mismos. No es casual la visión europeizante que provoca la representación de Rugendas o el mismo estilo observado en el cuadro de Pueyrredón. Esta visión los remitía a lo cortesano continental, a la civilización, al estilo del modo de vida hallado en la burguesía europea. Encontraban en ellos sus virtudes y su reconocimiento.

A Mariquita Sánchez de Mendeville, dijimos que el artista bávaro la había representado en su lugar; la tierra. Tengamos presente la actividad productiva de nuestro país en el siglo XIX, la actividad agro exportadora estaba dada por la explotación de los recursos naturales<sup>215</sup>. El poder económico y social tenía como referente los extensos territorios de la pampa húmeda, de ella se obtenían la riqueza económica y la riqueza social. Teniendo este planteo como antecedente, la retratada –con un fondo de bienes materiales–, asume su condición de clase reflejadas claramente tanto en su rostro como en su postura.

El mismo tipo de observación podemos plantear sobre el retrato de Manuelita Rosas, no son las tierras las que se presentan al observador como indicadores de riqueza material, sino que son las joyas, el vestido y el mobiliario. La principal diferencia reside, según nuestro punto de vista, en la relación que sostiene esta persona con el resto del espacio social. Pertenecía a una familia poderosa económica y políticamente, pero que sostiene su poder en los sectores populares, conformándose una fuerte alianza que legitimaba a Rosas y su política (Salvatore; 1991).

Al mencionar los sectores populares, creemos necesario señalar una diferencia entre el concepto de “popular” manejado por el grupo intelectual porteño, y el mismo concepto durante el gobierno de Rosas. Entre los primeros este término aludía a una categorización abstracta, tomando su significado desde las transformaciones socio-políticas europeas, mientras que el federalismo de Rosas, lo vuelve concreto en su realidad cultural histórica (Weinberg; 1970). El pensamiento de la elite lo vemos reflejado en palabras de la obra de Echeverría, Sarmiento; *“bárbaro”*, *“chusma despreciable”*, *“son como animales”*, *“inútiles en*

---

<sup>214</sup> Berger, J. Op., cit..

<sup>215</sup> Ver capítulo II.



*su barbarie*", "*vagos*"<sup>216</sup>, etc. Esta chusma eran los quinteros y orilleros que tenían propiedad y caballos, podían ser jornaleros, peones o gauchos pero tenían sus propios medios de subsistencia. Muy alejados estaban de las condiciones miserables del trabajador europeo que para la misma época pululaba en las calles de las ciudades industriales –el proletario– (Grosso; 1970).

Esta aclaración es pertinente para demostrar la distancia conceptual entre uno y otro significado remitiéndonos también, a una misma distancia ideológica entre un grupo y otro. Rosas "*se paseaba triunfante por las calles de Buenos Aires, hacía gala de su popularidad, recibía a todo el mundo, era un eco de alegría y de aplauso el que se alzaba por donde él pasaba, su casa era el pueblo, el pueblo lo amaba*"<sup>217</sup> ... ". Este reconocimiento se fundaba en su contacto directo con los sectores populares, en su Reglamento para las estancias deja asentado que compartía trabajos y oficios<sup>218</sup> con sus peones, lo que le otorgaría representatividad entre estos sectores. No es el mismo "pueblo", como dijimos con anterioridad, el de los intelectuales que aquél que la sitúa a Manuelita como intermediaria frente a su padre.

Esta representatividad asumida por Don Juan Manuel de Rosas es trasladada a su hija, Manuelita. Tal vez por ello este retrato sugiera una mayor cercanía con el espectador y hasta su mirada es menos grave que la de otros retratos de la época, más condescendiente y no tan severa. La mirada de Mariquita Sánchez de Thompson sostiene la distancia acompañada por la gestualidad corporal, levemente su cuerpo se encuentra displicentemente recostado hacia atrás.

Ambas mujeres eran poderosas en su espacio social y como tal fueron representadas. En estas obras analizadas encontramos ideas manifiestas sobre el "otro" y sobre el "nosotros", las mismas manifiestan un corpus ideológico elaborado por la clase dominante y representada por los artistas europeos o por aquellos nacidos en nuestro territorio pero que habían cursado sus estudios superiores en Europa, construyendo, de este modo, su identidad plástica a la usanza de la academia europea.

La representación naturalista observada en estas obras reproducen el mundo exterior, quién mira lo representado, en realidad mira lo "real". La obra plástica "*actúa como una*

<sup>216</sup> Terminología que encontramos en las fuentes literarias utilizadas para esta investigación: Facundo, El matadero, La Cautiva y los Cielitos y diálogos patrióticos de Bartolomé Hidalgo.

<sup>217</sup> García Mellid, Atilio. Proceso al liberalismo Argentino. Este párrafo se remite a un comentario realizado por Florencio Varela respecto de Rosas.

<sup>218</sup> Esta conducta no era exclusiva de Rosas, sino que la vida y el trabajo rural, lograba que el peón y el patrón vistieran en forma semejante y trabajaran a la par. Tal cotidianeidad podía homologar vestuario y costumbres. La diferencia era marcada cuando el patrón iba la ciudad, allí sí, las mujeres especialmente, vestían a la moda europea.

*retransmisión con lo que se representa*<sup>219</sup>; de lo cual se deduce mayores posibilidades de control sobre el que observa. Una imagen con estas características remite inmediatamente la atención a lo exterior representado, atención atravesada por múltiples lecturas subjetivas. Productoras de falsas visiones sobre el “otro” exterior, lejano (indio/desierto) y cercano (gaucho/soldadesca) y legitimadoras del hacer y ser de los grupos dominantes (retratos/propiedades).

### **Las imágenes de la Nación. (Conclusiones generales).**

Iniciamos este trabajo de análisis de obras plásticas, sosteniendo la distinción del concepto “*arte*” al interior de las Ciencias Antropológicas. Señalando la diferencia entre producción estética y producción artística, concluyendo que esta última era un campo cultural moderno, occidental y por lo tanto histórico, un particular que se posicionaba en el lugar del universal comenzando a funcionar como sustituto de este último (Zizek; 19989). Desde este plano avanzamos sobre el análisis denotativo y connotativo de algunas pinturas al óleo del siglo XIX producidas en nuestro país, particularmente en Buenos Aires.

En este reconocimiento, orientamos nuestra búsqueda hacia el modo y las causas por las cuales estas obras representaron aquellas ideas sobre las cuales se constituyó e instituyó el Estado moderno Argentino. Ideas que tienen su origen en los cambios promovidos a partir de 1810 y que permitieron la constitución de nuevas identidades políticas, culturales e ideológicas. Esta etapa de formación, que se continúa con la generación del '37 y se fortalece y consolida después de Caseros, produjo un vasto proceso de reestructuración social tendiente a fortalecer las bases de dominación.

La unión de intereses de la elite ilustrada y la de los hacendados bonaerenses lograrían la conformación de un grupo homogéneo, que fortalecería las bases de dominación de los grandes sectores propietarios y homogeneizarían su situación social. Esta unificación de los sectores altos de la población, se desarrolló en un triple movimiento de concentración, hegemonía y representación. Su predominio constituyó la forma genérica de articular intereses, concentrando poder económico y capital cultural, permitiendo el fortalecimiento del espacio de poder y distribuyéndose a su interior como agentes creadores del proyecto nacional.

Las imágenes analizadas en las pinturas al óleo, actuarían entonces, como refuerzo de la formación de consenso independientemente de la mayor o menor conciencia de sus

---

<sup>219</sup> Maquet, op., cit..

protagonistas. La representación naturalista observada en estas obras habría permitido hacer ver al observador el mundo exterior, asumiendo que lo representado, era lo “real”.

Por lo tanto, las imágenes representarían en ausencia las categorías: indio, gaucho, soldado, desierto, propiedad privada, tal cual querían los productores que sean interpretadas. Son representaciones de la relación “imaginaria” de los individuos con sus condiciones reales de existencia (Althusser; 1988), por lo que los objetos y seres plasmados en las telas nos permitieron visualizar y reconocer la ideología de sus productores. Entendiendo por ellos los artistas como así también, quienes solicitaban y compraban estas obras, ellas aludían a una realidad que estaba fuera de ellas y su “interpretación” permitiría encontrar la realidad misma de ese mundo exterior. El exterior, lo otro, era lo hostil que debería construirse, modificarse según los valores del adentro (Bachelard; 1990), y en el interior, el adentro era el “*estar allí*”, el espacio social que incluía y permitía acumular capital simbólico (Bourdieu; 2003) identificando una clase; la ilustrada, oponiéndose en su asimetría al “*más allá*”, el afuera, el otro diferente, lo visto como el agresor, violador de los valores sagrados<sup>220</sup> en el sentido laico del término.

Lo representado era, ante todo, la relación que existía entre el “*nosotros*” (hacendados, elite ilustrada) y el otro cultural exterior, tal relación sería el punto central de estas representaciones pictóricas. Construida y traducida por la ideología del productor, y “*La naturaleza imaginaria de esa relación (es) la que sostiene toda la deformación imaginaria que se puede observar en toda ideología*”<sup>221</sup>.

Las imágenes producidas por las pinturas al óleo del Siglo XIX en nuestro país, aúnan técnica y material permitiéndole al artista concretar en la tela una idea o varias sintetizadas en una. Las pinturas al óleo se transformaron en el medio a través del cual se divulgaron y fortalecieron los valores de clase de los grupos de poder y sus productores, se convirtieron en los mediadores, en el nexa necesario para que los sectores dominantes logran universalizar su sistema de valores y hegemonizarlo. Mediadores entre la sociedad civil y la sociedad política, habrían construido la funcionalidad del sistema, el consenso y el disciplinamiento social, instituyendo una cultura particular como universal, con la red de significaciones consecuentes a esa particularidad (Portantiero; 1987). Tal aseveración se basa en el reconocimiento de la existencia de un campo intelectual y político (Bourdieu; 2003) en términos de pensar el Estado-Nación.

<sup>220</sup> Bourdieu nuevamente pone de relieve la dicotomía sagrado-profano de Durkheim al plantear el arte como un espacio sacralizado. Aquí lo ampliamos hacia todos los valores que esta clase sostenía como válidos excluyendo a aquellos que consideraban no pertinentes. Estos valores otorgarían al individuo una disposición y/o predisposición particular pasando por una verdadera “metamorfosis” permitiéndole asumir su identidad diferenciada.

<sup>221</sup> Althusser, Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Ediciones Nueva Visión.

Será el marco de la disputa civilización-barbarie, orden-anarquía, el contexto donde se fortalecerían estas ideas. El marco de esta producción será, en síntesis; la modernidad y el nacionalismo. En este punto debemos mencionar una diferencia; los primeros artistas europeos que arribaron a nuestro país, lo hicieron buscando exotismo y sobre todo, reintegro económico por sus producciones artísticas, los artistas nacionales como Morel, Somellera o Pueyrredón, reconocen la necesidad de construir un arte nacional, que “evite plagios culturales” al decir de Sastre y a pesar de tales objetivos no pudieron transformar su mirada europeizante sobre este territorio y su gente, hecho observado en el análisis de las obras, no tan solo en la forma de plasmar y trabajar plásticamente la imagen sino también en los contenidos reflejados.

Estos artistas se formaron y actuaron en un contexto histórico de crisis y transformaciones de valores estéticos y políticos. Tengamos presente que el movimiento intelectual y político iniciado en Europa existió también entre nosotros y como afirma Quijano: “*En ambos mundos estaba empeñado el combate contra el oscurantismo que bloqueaba el desarrollo del conocimiento y reprimía la necesaria libertad de la subjetividad; contra la arbitrariedad e inequidad de las relaciones de poder social, (...) contra todo lo que fuera óbice para el proceso de reorganización racional de la sociedad*”<sup>222</sup>.

En mayor o menor medida y a lo largo de un proceso de formación, se fueron generando e imponiendo a la población en general, formas estereotipadas sobre aquel que quedaba fuera del campo de poder y sobre todo, de aquellos que quedaban fuera de las ideas de orden y progreso. Terminaron conformándose esquemas de percepción y apreciación sobre el otro cultural actuando de este modo, en la construcción de la identidad política y social de los mismos. Estos esquemas se concretarían alrededor de ciertas palabras, imágenes, colores, etc. y serían evocados por ellas.

La representación del indio-fiera-animal salvaje connota el modo estereotipado de considerar la realidad exterior al “nosotros” en la pintura al óleo. Tomemos las obras de Rugendas y de Augero como ejemplo; tanto en “*El rapto*” como en “*Cacería de fieras*” observamos que el indio es un ser oscuro, capaz de gran violencia física y agresividad, acentuado por la luz, el color y las diagonales que cruzan la composición y enfatizan el dinamismo y la violencia de la escena. Se lo homologa a las fieras salvajes, por lo tanto no se lo reconoce en su humanidad.

---

<sup>222</sup> Quijano, Anibal. Op., cit..

El indio sería de “*naturaleza naturalmente natural*”<sup>223</sup> (Bourdieu; 2003), por esta misma condición se transformaría en uno de los obstáculos a superar para lograr la condición de “*nación civilizada*”.

Quienes produjeron estas obras<sup>224</sup> desarrollaron y divulgaron esta imagen estereotipada sobre el indio, generando mensajes cargados de valores negativos sobre aquel que no estaba ni estaría incluido en el espacio social de poder.

La agresión y la hostilidad es el contexto que permitiría explicar y sobre todo legitimar la política de aniquilamiento y avasallamiento sobre estas poblaciones. La frontera física, el desierto, conformó claramente la separación entre el interior y el exterior. Interiorizándose, de este modo, un juego en permanente dialéctica (Bachelard; 1990) que organizaba la vida cotidiana y la relación con la otredad. En esta delimitación se diferencia el “*nosotros*” de los “*otros*”; los “*iguales*” de los “*diferentes*” borrando los matices.

Así, la pintura al óleo se transformaría en el umbral que señalaría un interior pacificado, ordenado, en el cual las regulaciones son claras y los comportamientos previsibles (Bachelard; 1990) y un afuera hostil, donde se presenta la amenaza, el otro se torna en un “*inasible desconocido en un contexto en el cual lo diferente se transforma rápidamente en extraño*”<sup>225</sup>.

El adentro y el afuera se estructuraba alrededor de dos conceptos clave; civilización y barbarie y su eje articulador era el significante desierto<sup>226</sup>, que variaría su significado según necesidades pragmáticas y políticas de interpretación, convirtiéndose en un símbolo con pluralidad de significados: salvaje, hostil, no productivo, etc.

Estas serían algunas de las razones por las cuales la problemática de la frontera se convierte en una cuestión militar, el indio de frontera al interior de la historia oficial se convierte en un “*otro*” enemigo, al que se lo construye desde su exterioridad. La misma construcción la encontraremos respecto al gaucho y a la soldadesca. No es casual la asimilación de identidades, el gaucho era reclutado para la milicia y esta incorporación, la mayoría de las veces, no era voluntaria. Es así que en las representaciones plásticas, al gaucho como al soldado se lo representan compartiendo situaciones, vestuarios y actitudes.

En una primera aproximación, señalamos la diferencia de las representaciones de Monvoisin y de Morel o Camaña. Mientras que los dos últimos pintan un gaucho-soldado integrado al

<sup>223</sup> Este concepto lo tomamos de Bourdieu y nos resulta particularmente útil para poder presentar la idea que surge del análisis de la del “indio” representada en la plástica argentina del siglo XIX. Es un ser que proviene de la naturaleza y que se queda en la misma sin poder alcanzar el espacio social creado por el hombre blanco dominante, de naturaleza naturalmente cultivada.

<sup>224</sup> Asumimos como productores, en este caso, a los artistas como productores directos y a quienes encargaban estas obras o coleccionaban las mismas, productores indirectos.

<sup>225</sup> Bachelard, Gastón. La poética del espacio. Fondo de Cultura económica. Breviarios. Buenos Aires, Argentina. 1990.

<sup>226</sup> Desierto como significante homologable al afuera, al exterior, el espacio de lo público.

orden, el francés lo compone como hombre en actitud defensiva, de “*pantera en reposo*” como la denomina Alicia Ortiz en su artículo. Nuevamente la homologación animal que pone la mirada del observador. A pesar de ello, la forma estereotipada que se reconoce en el gaucho-soldado es la de un ser que se lo reconoce como hombre, pero aún conserva peculiaridades provenientes del campo de la naturaleza; su nomadismo, su actitud corporal, su indisciplina, y sobre todo su respeto a la fuerza física y no a la razón<sup>227</sup>.

Esta actitud parecería indicar una inclinación universal (literatura, plástica, periódicos, etc.), donde se espera que el observador se involucre en esta lectura<sup>228</sup> (Adorno; 1954), que legitimen su accionar frente a este otro no-productivo. Se habría construido una identidad y debería sostenérsela. El gaucho debe ser lo que parece ser (Adorno; 1954). Tales modelos de indio, gaucho y soldado terminarían institucionalizando identidades políticas y culturales.

Estos esquemas de percepción orientarían los comportamientos del resto de la población, reforzando los prejuicios existentes hacia el “*otro*” y al mismo tiempo recuperando y vigorizando el “*nosotros*”. Esta búsqueda de homogeneización de los esquemas de percepción y apreciación establecidos por el grupo dominante, tendrían como fin último, desvincular al observador de su propia identidad para que interiorice un modelo ajeno a su propia historia (Bourdieu; 2001).

Sin embargo, estas ideas para poder cumplir con sus objetivos de refuerzo ideológico tendrían su equivalencia en su reproducción de la imagen del orden, del progreso y sobre todo de la civilización tan buscada como deseada. En las primeras décadas, serán el caballo blanco o la cautiva quienes lo representan. A partir de la segunda mitad del siglo será el retrato el indicador del progreso, del orden y de la civilización.

Al permitir la individualización de la persona, se abrirá nuevamente la dialéctica del adentro y del afuera. Si el observador de la obra comparte el habitus del representado, el retrato sostendrá el plano de igualdad entre el observado y quién observa. Sin embargo, si el observador no es parte de la elite, su individualización le permitirá reconocerlo en su lugar jerárquico superior al interior del espacio social y por oposición, el propio espacio jerárquicamente inferior del observador. Fortaleciendo de este modo, el distanciamiento social entre unos y otros.

Las imágenes de las pinturas al óleo aportaron a la construcción de una memoria colectiva, la historia del Estado-Nación, organizada alrededor de estereotipos políticos y culturales, facilitando la construcción y comunicación de una nueva y diferente sociedad política.

<sup>227</sup> Este reconocimiento lo encontramos en la obra de Monvoisin como en la literatura de la época; Echeverría, Hidalgo, Hernández y Sarmiento.

<sup>228</sup> Adorno, Theodor. *Televisión y cultura de masas*. Editorial Lunaria. 2002. Buenos Aires. Primera edición 1954.

Independientemente de la mayor o menor conciencia de sus protagonistas, incluso más allá de los objetivos explicitados públicamente (inauguraciones, documentos oficiales, periódicos, etc), se llevó adelante la construcción de imágenes que tendieron a fortalecer las bases de dominación. Desarrollando una estrategia política de poder sobre el “*desierto*”, de la barbarie amenazante que creara las condiciones de posibilidad de los cambios a producir.

La tarea, al analizar estas obras plásticas, consistió en descubrir aquellos elementos que dieron sentido a la sociedad política del período señalado, las ideas sobre las cuales se organizaron las composiciones plásticas analizadas y que ofrecieron el refuerzo ideológico que permitiría la legitimación del discurso y de las relaciones de poder de los sectores dominantes de la época.

El pensamiento, la cosmovisión de la elite porteña ilustrada, fue sostenido por premisas que legitimaban su espacio de poder posibilitando la realización de profundas transformaciones sociales, donde este grupo jugó el papel protagónico (Halperin Donghi; 1982).

Las obras plásticas representaron las ideas sobre las cuales se erigieron las diferentes identidades políticas-culturales, permitiendo la circulación de estas ideas entre ellos mismos fortaleciendo su identidad como elite (Bourdieu; 1989)), como grupo de poder político (cohesión grupal).

Podría pensarse como línea de investigación a desarrollar, la circulación de estas ideas/obras entre el resto de la población en particular gauchos e indios inmersos en el espacio rural o semiurbano y grupos de negros ubicados en el espacio urbano, más cercanos al mundo ideológico del poder. Grupos alejados del centro de divulgación de las ideas dominantes por una cuestión geográfica y por razones socioculturales. Las obras quedaban así circunscriptas a un espacio geográfico y social claramente limitados, permitiendo de este modo la retroalimentación ideológica del grupo de poder porteño.

Acordamos con Quijano en que, “*Y en la medida en que las relaciones sociales que estaban configurándose eran relaciones de dominación, tales identidades fueron asociadas a las jerarquías, lugares y roles sociales correspondientes, como constitutivas de ellas y, en consecuencia, al patrón de dominación colonial que se imponía*<sup>229</sup>.”

Dijimos en la introducción que las obras fueron creadas para ser vistas, sin embargo no se la puede ver en diferentes lugares al mismo tiempo. Conforman una unicidad particularmente en ese momento, en relación directa al espacio edilicio que la contiene (Berger; 1972).

---

<sup>229</sup> Quijano, Anibal. La colonialidad del poder. En [www. Clacso.org](http://www.Clacso.org).

La fotografía, al “reproducir una pintura, destruye la unicidad de su imagen”<sup>230</sup>, multiplicando de este modo, su significación. La imagen reproducida por medios mecánicos es accesible para todos. Ya no es el observador quién se traslada para verlas, sino que es ella la que va hacia el observador, al posibilitar la reproducción “Si la imagen ha dejado de ser única y exclusiva, estas cualidades deben ser misteriosamente transferidas del objeto de arte a la cosa”<sup>231</sup>.

En nuestro país los museos de arte carecen de datos estadísticos que nos permitan conocer la cantidad y/o características del público que acude a observar las obras de arte allí expuestas. Los datos que conocemos sobre el particular son la propia experiencia y el “ojo”<sup>232</sup> de aquellos que cumplen con la guardia del museo. Estos pocos datos, nos permiten inferir que quienes acuden a estas instituciones son aquellos, que al decir de Bourdieu poseen una “naturaleza naturalmente cultivada”. Por lo tanto al igual que en el siglo pasado, el apropiarse del valor simbólico de las obras quedaría reservado a unos pocos (Bourdieu; 2003), los dueños de los medios culturales e institucionales de la salvación cultural (Bourdieu; 2003). Como alcanzar entonces la divulgación de las ideas allí representadas si la obra de arte es única y existe poco público para reconocerlas y hacerlas propias. Será la reproducción mecánica de las mismas la vía que posibilite la circulación de estos esquemas de percepción y apreciación de los grupos dominantes, “Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva, en el lugar de una experiencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario”<sup>233</sup>.

El destinatario será en nuestro caso, quién compre un periódico<sup>234</sup> o asista a una escuela “de Capital y del interior del país”<sup>235</sup>. Recordemos que las imágenes utilizadas para esta investigación fueron tomadas de las reproducciones de la Colección de Pintura Argentina editada por Banco Velox en el 2001. El nombre que la editora otorga a ambas ediciones son: Proyecto Cultural Arte para todos y Proyecto Cultural Arte en las escuelas. No son casuales estas denominaciones ya que la escuela es uno de los espacios reproductores de la ideología

<sup>230</sup> Berger, Modos de ver. 1972.

<sup>231</sup> Berger. Op., cit..

<sup>232</sup> Hemos buscado información cuanti y cualitativa sobre los visitantes a los diferentes museos de arte de Capital Federal y las mismas no existen. Frente a nuestras preguntas, quienes están a cargo de atender los requerimientos de los investigadores, respondieron que la información que se maneja al interior del Museo Nacional de Bellas Artes se basa en el conteo de los grupos escolares que organizan sus visitas al museo y el conteo “a ojo” de quienes custodian la entrada al museo. Vale recordar que estas personas, a pesar de su buena voluntad, no están preparadas para llevar adelante alguna investigación estadística y tampoco tiene porque hacerlo.

<sup>233</sup> Benjamín. La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica..

<sup>234</sup> La colección de Pintura Argentina en fascículos editada por Banco Velox fue distribuida por el diario Clarín de Argentina. A este periódico se lo reconoce como el de mayor tirada de ejemplares en el territorio nacional.

<sup>235</sup> Objetivos planteados por la fundación Velox al editar la Colección de Pintura Argentina. Ediciones Banco Velox para librerías Jenny, Buenos Aires. 2001.



del Estado (Althusser; 1988) y con esta divulgaciones se suscribirían a aquellos grupos que, por sus características sociales, políticas y geográficas, no podrían acceder a la obra original. Con esta divulgación masiva, se recordaría y fortalecerían las ideas representadas, presentándose un nuevo circuito de exhibición y divulgación de las obras plásticas, *“En la era de las reproducciones, la significación de los cuadros ya no está ligada a ellos; su significación es transferible, se convierte en información de cierto tipo”*<sup>236</sup>.

Se re-produce la imagen original y este rehacer da lugar a diferentes usos de la imagen. Pudiéndose aislar un detalle del cuadro y cambiar radicalmente el significado que le quiso dar el autor. El recorte de algún dato de la composición creada, transforma la lectura de esa organización de forma, ritmo y color (Berger; 1972) exponiéndose en ello la ideología del editor.

A partir de la reproducción de estas obras, entre las cuales se encuentran las trabajadas por nosotros, se construye nuevamente un universo de referencia común (Rivarola; 2001) con las imágenes y comentarios, el editor reproduce categorías normativas, valorizaciones generales que corresponden a los grupos que históricamente se situaron en el espacio de poder económico e intelectual. Tal situación permitiría darle continuidad a la ideología dominante, continuidad de los modos de hacer y ver *“los valores de una cultura oligárquica y antidemocrática”*<sup>237</sup>.

Desarrollar la afirmación anterior implica, el análisis de las miradas que convergen en la constitución de esta estructura jurídico-política que es el Estado secular moderno que se instituye en nuestro país. El Estado se constituiría universalizando las prácticas y teorizaciones del grupo dominante y sería la cara visible del poder que se hizo anónimo, oculto tras el Estado que aparecería como la expresión de la voluntad general.

La ideología de los productores<sup>238</sup>, estaría inscrita en las imágenes de las pinturas al óleo imponiendo como evidente la agresión y hostilidad hacia y desde el otro cultural. El creador de las obras, como mediador entre lo real y lo imaginado, terminaría construyendo un “ellos” ante el cual se expresa la confirmación de esa evidencia; *“¡salvajes!”*, *“¡brutos!”*<sup>239</sup>, etc., expresiones que podemos encontrar en la literatura de la época, conformando de este modo un puente conceptual entre la mirada y la palabra, *“El intelectual está situado histórica y*

<sup>236</sup> Berger, J. Op., cit.

<sup>237</sup> Ibidimen.

<sup>238</sup> Reconociendo en ellos a quienes encargaban la obra y al propio artista cuya subjetividad matizaba y condensaba en la obra la ideología dominante en la sociedad porteña de entonces.

<sup>239</sup> Para una mayor comprensión de las imágenes y su significaciones posibles ampliamos la lectura al campo de la literatura. Por ello nuestras fuentes más relevantes en este aspecto, fueron “Facundo” de Sarmiento escrita en 1845, el poema de Echeverría “La cautiva” como así también “El matadero”. De 1837, el “Martín Fierro” de Hernández y otros tantos cielitos de Hidalgo. También recuperamos algunos comentarios periodísticos de la época que nos permitiesen ampliar el análisis connotativo de cada una de las obras.

*socialmente, en la medida que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra<sup>240</sup>.”*

*Todas las cosas están maravillosamente ligadas entre sí,*

*Y lo particular no puede ser bien conocido*

*Sin percibir lo general de donde se ha extraído.*

*Leonardo Bruni, canciller de Florencia*

*y humanista en tiempos de Masaccio.*

---

<sup>240</sup> Bourdieu, Pierre. Campo de poder, Campo intelectual. Editorial Quadrata, Buenos Aires. 2003.

**BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

- Aproximación a la generación del 80. *Antología Documental Serie: fuentes. UBA, Facultad de Filosofía y Letras. 1994.*
- Adorno, Theodor. *Televisión y cultura de masas.* Editorial Lunaria. 2002. Buenos Aires. Primera edición 1954.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual.* EUDEBA. 1987. Buenos Aires, Argentina.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio. Fondo de Cultura económica. Breviarios. Buenos Aires, Argentina. 1990.*
- Barthes, R. El mensaje fotográfico. En *El análisis estructural.* Centro editor de América Latina. Buenos Aires, 1978.
- Berger, John. *Mirar.* Ediciones la Flor. Argentina 2004.
- Berger, John. *Modos de ver.* Ediciones La Flor. Argentina, 1972.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual.* Editorial Quadrata. Buenos Aires, 2003.
- Bourdieu, Pierre. En *Cosas dichas. Espacio social y poder simbólico.* Conferencia dictada en la Universidad de San Diego. 1986.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción.* Editorial Taurus. España, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte.* Barcelona, Anagrama. 1995.
- Brecht, Gras, Piscator. *Arte y sociedad. Ediciones Caldén. 1979.*
- Buonocore, Domingo. *"Libreros, Editores e Impresores en Buenos Aires"* Ateneo, Buenos Aires, 1944.
- Calello, Hugo. *Poder militar y Estado Nacional en América Latina.* En *Estado y Sociedad en el pensamiento norte y latinoamericano.* Compilador, Alberto J. Pla.
- Colección de pintura Argentina. Panorama del Período 1810- 2000. Tomos Precursores I y II.* Ediciones Banco Velox. Buenos Aires 2001.
- Crespi, Irene y Ferrario, Jorge. *Léxico técnico de las artes plásticas.* Eudeba, Buenos Aires. 1977, primera edición en 1971.
- Cutolo, Vicente Osvaldo. *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino 1750-1930, de Editorial Elche. Buenos Aires, 1985.*
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de la pintura. Ed. Aguilar Madrid. Colección Crisol. 4 ta. Edición 1963.*
- Darwin, Morgan y Tylor. *Los orígenes de la antropología. Centro editor de América Latina. Buenos Aires, 1991.*

- Dujovne Ortiz, Alicia, *En busca de la intimidad*. En *La pintura Argentina*. Ediciones Banco Velox. Buenos Aires 2001.
- Dujovne Ortiz, Alicia. *La mirada de afuera*. En *La pintura Argentina*. Ediciones Banco Velox. Buenos Aires 2001.
- Echeverría, Esteban. *El matadero*. Editorial Kapelusz. Buenos Aires, 1965.
- Echeverría, Esteban. *La cautiva*. Editorial Kapelusz. Buenos Aires, 1965.
- Eco, Humberto. *Signo*. Editorial Labor. Barcelona, 1988.
- Ferrater Mora. *Diccionario De filosofía*. Ariel filosofía. 1999. España, Barcelona.
- Garavaglia, Juan Carlos. *Ámbitos, vínculos y cuerpos. La campaña bonaerense de vieja colonización*. En *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo 1. Bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero. Editorial Taurus España. 1999.
- Giddens, Anthony. *El capitalismo y la moderna teoría sociológica*. Editorial Labor. Buenos Aires, 1994.
- Gonzalez Bernardo, Pilar. *Vida privada y vínculos comunitarios: formas de sociabilidad popular en Buenos Aires, primera mitad del siglo XIX*. En *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo 1. Bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero. Editorial Taurus España. 1999.
- Gramsci, Antonio. *El materialismo Histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Editorial Lautaro. Buenos Aires, 1958.
- Grosso, Juan Carlos. *Los terratenientes En Rosas y la ingobernabilidad de la Argentina*. Compilador Juan A. Labiaguire. Editorial Biblos, 1985.
- Guth, José . 1826. *La enseñanza del dibujo en Buenos Aires*. Trostiné, Buenos Aires, 1950.
- Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Alianza editorial. Buenos Aires, 2005. Primera edición en 1967.
- Halperin Donghi, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Centro editor de América Latina. Buenos Aires, 1982.
- Hauser, Arnold. *Teorías del Arte. Tendencias y métodos d la critica moderna*. Guadarrama. Punto Omega. 1982.
- Head. *La pampas y los Andes, Hyspamerica, 1986, Biblioteca Argentina de historia y política*.
- Heinich, Natalie. *La sociología del arte*. Ediciones Nueva Visión . Argentina, 2001.
- Hernández, F. *Manual de Museología*. Ed. Síntesis, España, 2001.
- Herskovits, Melville. *El hombre y sus obras*. Fondo de cultura económica. Argentina 1961. Primera edición en 1948.

- Hidalgo, Bartolomé. *Cielitos y diálogos patrióticos*. Capitulo, Buenos Aires. 1979.
- Hobsbawm, Eric. *La era del Capital, 1848 – 1875. Crítica*. Grijalbo Mondadori. Buenos Aires, Argentina. 1999.
- Horen, Berta. *El mito de la modernidad. Razón y sujeto social*. En Apuntes para una sociología crítica. Eudeba. Buenos Aires, 2001.
- Huyghe, René. *Conversaciones sobre el arte. Respuestas a Simon Monneret*. Emecé. Buenos Aires, Argentina. 1984.
- Iparraguirre, Sylvia. *Los precursores en Colección de arte argentino*. Ed. Banco Velox. Buenos Aires, 2001.
- Joly, Martine. *La imagen fija*. Ed. La Marca. 2003. Buenos Aires, Argentina.
- Kandinsky, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*. Editorial Paidós. España, 1996.
- Landi, Oscar. *Crisis y lenguajes políticos*, Estudio Cedes. Vol. 4. 1981. Buenos Aires. Argentina.
- Lechner, Norberto. *El debate sobre el Estado y el Mercado*. Revista Nueva Sociedad, Nro. 121. 1992.
- Lehmann- Nitsche, Robert. *La ramada. La leyenda de Santos Vega*. Cerlac, 2002. Secretaria de Cultura, presidencia de la Nación. Buenos Aires, Argentina.
- Levi – Strauss, Claude. *Arte, Lenguaje , Etnología. Entrevistas con Georges Charbonni* 4ta. Edición, Colección mínima. Siglo XXI. México, 1975.
- Levi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural*. EUDEBA. Buenos Aires, Argentina. 1970.
- Levi-Strauss, Levi. Y otros. *El análisis estructural*. Centro editor de América Latina. Buenos Aires, 1977.
- Llanes, Ricardo. *Historia de la calle Florida. Honorable sala de representantes de la Ciudad de Buenos Aires*. Cuadernos de Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Tercera edición 1978.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires del siglo XIX*. Fondo de cultura económica. Argentina, 2001.
- Malosetti Costa, Laura. *Primeros paisajes y gauchos federales*. En La pintura Argentina. Ediciones Banco Velox. Buenos Aires, 2001.
- Malosetti Costa, Laura. *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*. Hipótesis y discusiones/4. Facultad de filosofía y letras. UBA. Buenos Aires, 1998.
- Maquet, Jacques. *La experiencia estética. Barcelona, 1997. Celeste Ediciones*.

- Mayo, Carlos A. *La frontera; cotidianeidad, vida privada e identidad. En Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 1. Bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero. Editorial Taurus España. 1999.*
- Munilla Lacasa, María. *Siglo XIX; 1810-1870. en Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política. Burucúa, Emilio. (Coord.) Editorial Sudamericana. Tomo 1. España, 1999.*
- Myers, Jorge. *Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860. En Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 1. Bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero. Editorial Taurus España. 1999.*
- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América. Fondo de cultura económica. México.*
- Palomar, Francisco. *En Primeros salones de arte en Buenos Aires. Cuadernos de Buenos Aires XVIII, MCBA.*
- Panofsky. *El significado de las artes visuales. Alianza editorial. España, 1979.*
- Portantiero, Juan C. y De Ipola, Emilio. *Estado y sociedad en el pensamiento clásico. (Antología) Editorial Cántaro. Buenos Aires, 1987.*
- Portantiero, Juan Carlos. *Los usos de Gramsci.*
- Quijano, Aníbal. *Colonialidad del poder. 2000. [www.clacso.org](http://www.clacso.org). Primera edición, 1992.*
- Quijano, Aníbal. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina. En ediciones Sociedad y política. Lima, Perú. Ediciones El conejo, 1989.*
- Rivarola, Mónica. *Buenos Aires y sus imágenes. En apuntes para una sociología crítica. Eudeba. Buenos Aires, 2001.*
- Romero Brest, Jorge. *El arte en la Argentina. Ed. Paidós. Buenos Aires, Argentina. 1969.*
- Romero, Jose Luis. *Estudio de la mentalidad burguesa. Alianza bolsillo. Buenos Aires, 1996.*
- Rosas, Juan Manuel. *Instrucciones para la administración de Estancias. Editorial Quadrata. Buenos Aires, 2003.*
- Sarmiento, Domingo F.. *Facundo. Colección Ombú, Gradifco. Buenos Aires, 2001.*
- Sastre, M., Alberdi, J.B., Echeverría, E. y otros. *La época de Rosas. (antología). Biblioteca básica argentina. Centro editor de América Latina. Buenos Aires, Argentina 1992.*
- Seiguerman, Osvaldo. *Arte e ideología. Ed. Stilcograf, 1984.*
- Sunkel, Osvaldo y Paz, Pedro. *El marco histórico del desarrollo y subdesarrollo. Editorial Biblos, 1985. Extracto del libro El subdesarrollo latinoamericano y la teoría de desarrollo. Editorial siglo XXI. México, 1971.*
- Sylvia Iparraguirre, *"Los precursores" en Pintura Argentina editada por Ediciones Banco Velox. Bs. As. 2001.*

Taussig, Michel. *La magia del Estado: Maria Lienza y Simón Bolívar en la Venezuela contemporánea*. Editorial Siglo XXI.

Thomas, Nicholas. *Colectividad y nacionalidad en la Antropología del arte. En repensando la antropología visual*. Universidad de Yale, 1997.

Weber, Max. *Ensayos metodológicos en Anthony Giddens. El capitalismo y la moderna teoría social*. Editorial Labor. Buenos Aires, 1994.

Weinberg, Felix. *La intelectualidad exiliada. En Rosas y la ingobernabilidad de la Argentina*. Compilador Juan A. Labiaguire. Editorial Biblos, 1985.

Wolf, Mauro. *Los efectos sociales de los medios*. Editorial Paidós, España. 1997.

Zeitlin, Irving. *Ideología y teoría sociológica*. Editorial Amorrortu. Buenos Aires, 1979.

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**Dirección de Bibliotecas**