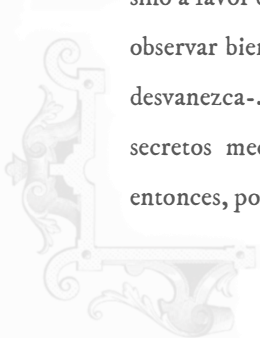


“Los cuadros son como las obras escritas -solo aquellas que encierran pensamientos pueden traducirse a otro idioma-; aquellas que escitan la reflexión y sobreviven al papel impreso destinado a morir en un día como una amapola, ó á brillar por siempre como una estrella. Dar voz al papel vitela ó al lienzo, bajo los toques májicos de unas cuantas cerdas empapadas en tinta de colores, es uno de los notables milagros de la imaginación del hombre. Pueyrredón, en la cuarta parte del papel que yo he tizado con esta carta, ha creado un hombre vivo sobre un caballo que anda, rivalizando así con la naturaleza. Esto no se consigue sino a favor del ejercicio de dos envidiables facultades mentales -la de observar bien, y la de retener por largo tiempo lo observado sin que desvanezca-. Agréguese a estas dotes, la costosa iniciación en los secretos mecánicos del dibujo y del colorido, y se comprenderá entonces, por qué son tan escasos los pintores que descuellan”.



Juan María Gutiérrez, “Un cuadro de Pueyrredón”
Correo del domingo, n° 70, Buenos Aires, 30/04/1865.



Introducción	7
--------------------	---

Primera parte / Teórico-metodológica

Capítulo 1. Antecedentes	15
1. I. Objetivos e hipótesis	16
1. II. Prilidiano Pueyrredón	18
1. III. Estado de la cuestión: los estudios sobre Prilidiano Pueyrredón	21
1. III. a. Abordajes clásicos	22
1. III. b. Nuevas perspectivas	29
1. IV. Marco conceptual: sensibilidad visual moderna	37
Capítulo 2. Imágenes de un mundo rural	59
2. I. El momento de la imagen	60
2. II. La imagen como fuente histórica	69
2. II. a. La imagen en la historia	69
2. II. b. La imagen en la historia en nuestro país	78
2. III. Lo rural y la figura del gaucho. Una grilla de interpretación	84
2. III. a. La visión clásica del gaucho y la construcción de un mito	86
2. III. b. La figura del gaucho puesta a debate	92
Capítulo 3. <i>Corpus</i> documental	101
3. I. Un denso abordaje indicial de las fuentes	102
3. II. Documentos sobre Prilidiano Pueyrredón	110
3. II. a. Obras pictóricas	110



3. II. b. Intercambio epistolar	113
3. III. Otras fuentes	119
3. III. a. Visuales: Iconográficas, catastrales y cartográficas	119
3. III. b. Periodísticas: diarios, revistas y otras publicaciones	123
3. III. c. Oficiales: estadísticas, censales y normativas	128
3. III. d. Literarias: ficción, folletines, guías y relatos de viajeros	130
3. IV. Obstáculos de la documentación	133

Segunda parte / Un maravilloso ejemplo

Capítulo 4. Una ciudad moderna: Buenos Aires en la década de 1860	137
4. I. Un retrato ramificado, entre sociabilidades y modernidad	138
4. II. Ciudad moderna: ordenamientos e incorporaciones	146
4. III. La casa Fusoni como metáfora moderna	156
4. IV. Una expansiva cultura visual	167
Capítulo 5. Prilidiano Pueyrredón, experiencia y trayectoria vital	177
5. I. Primeros años (1823-1835)	178
5. II. Trayectoria formativa (1835-1850)	182
5. III. Inserción en la escena local (1850-1870)	189
5. IV. Un personaje racional, sensible y “enteramente alejado de la política”	202
Capítulo 6. Iconografía rural de Prilidiano Pueyrredón	213
6. I. Tradición pictórica rural y ambiente artístico epocal	214
6. I. a. Tradición pictórica	215
6. I. b. El ambiente artístico local	220
6. II. Ruralismo e ideología ruralista	225
6. III. Las pinturas rurales de Prilidiano Pueyrredón	236
6. IV. Circulaciones e impactos	241



Tercera parte / Civilización y modernidad

Capítulo 7. Disciplinamiento: un modo de contención	252
7. I. Imágenes e indicios sobre lo rural	253
7. II. El cuchillo como <i>pathos</i> social	255
7. III. Al filo de la imagen	265
7. IV. Caballos y atuendos	272
7. V. Hacia una “dulcificación” social	280
Capítulo 8. Civilización: un modo de presentación	289
8. I. Lo blanco y sus implicancias	290
8. II. Lo limpio, entre lo público y lo privado	297
8. III. Los sentidos del orden	308
8. IV. La gestión de las apariencias	320
Capítulo 9. Ampliaciones: un modo de mirar	331
9. I. Jerarquización y complejización de lo visual	332
9. II. El hilo de Ariadna. Horizonte pictórico de Pueyrredón	347
9. III. Ampliación de horizontes: cartografías y discursos topográficos	351
9. IV. La conquista del aire y las máquinas de mirar	359
Capítulo 10. Particularismos: un modo de convivir	368
10. I. Particularismos, invisibilidades y visión abigarrada	369
10. II. Lo microscópico en contexto	378
10. III. Aceleración, ansiedades y fiebre de las presentaciones	390
10. IV. Ansias de conexión: el telégrafo subfluvial rioplatense	395
10. V. Yuxtaposiciones y coexistencias: formas de convivencia	403
Conclusiones / Estrellas y amapolas	409
Anexo	424
Álbum 1. Una ciudad moderna	426



Álbum 2. Prilidiano Pueyrredón	433
Álbum 3. Iconografía de Prilidiano Pueyrredón	442
Álbum 4. Contenciones	462
Álbum 5. Presentaciones	546
Álbum 6. Ampliaciones	598
Álbum 7. Particularismos	663
Fuentes	711
Bibliografía	726
Agradecimientos	780



Introducción

No vemos con los ojos sino con el cerebro, atravesados por nuestras experiencias. Ver constituye ante todo un fenómeno social ya que al hacerlo construimos, anticipamos y proyectamos “en términos de lo que la cultura ha enseñado”.¹ Bien podría decirse que esta dimensión constructiva de la mirada es el nodo central sobre el cual orbita esta investigación, de carácter analítica e interpretativa. Siendo conscientes que “la época en que los historiadores creían su tarea trabajar únicamente con testimonios escritos, ha pasado hace tiempo”,² nuestro objetivo principal es examinar la actividad visual de un grupo social en el pasado así como los mecanismos comprometidos en la elaboración de dicha acción. Más precisamente buscamos auscultar el tono, composición, articulaciones y resonancias de un conjunto de imágenes en un sitio y tiempo determinados: las pinturas de temática rural de Prilidiano Pueyrredón en la ciudad de Buenos Aires durante la década de 1860. Concebido como un examen histórico que conecta las imágenes con su tiempo, posamos nuestra lente con un doble rasero que implica estudiar tanto la construcción social de lo visual como la configuración visual de lo social.³

La conclusión más importante de esta tesis revelará un aspecto bifásico de estas pinturas. Pues por un lado representan un despliegue pictórico de un mundo rural conveniente en el cual se abogó por una regulación de la conducta, un refinamiento de las maneras y una depuración de las pautas de presentación. En este sentido ofrecen huellas respecto a la construcción de una nueva sensibilidad “civilizada” que, en su rasgo más esencial, juzgó impúdica toda soltura. Por otra parte, estas piezas también fueron acciones icónicas que engendraron, expresaron y estimularon un trastocamiento del régimen sensible de los habitantes de la ciudad, ofreciendo una mirada “moderna” del entorno en general, y del universo telúrico en particular.

¹ Donald Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 156.

² Carlo Ginzburg, *Pesquisa sobre Piero. El Bautismo. El ciclo de Arezzo. La flagelación de Cristo*, Barcelona, Muchnik, 1984, p. 22.

³ William Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Buenos Aires, Sans Soleil, 2017 (2005), p. 26.

Esta tesis pretende ser fundamentalmente una investigación *dentro* de la ciudad más que *acerca* de ella. Dentro de los lindes de la Historia Social y situados por momentos en los bordes disciplinares, tomamos elementos de la Historia cultural, la Historia del Arte, la Antropología y los Estudios visuales, colocando el prisma en las características materiales y simbólicas que asumieron las pinturas de Pueyrredón en su contexto, buscando efectuar también una pesquisa *a través* del artista más que *sobre* él. Para ello nos ubicamos dentro de una renovación historiográfica que hace algunos años reclama el empleo del material visual como fuente de relevancia más que como “ilustraciones”, entendido como insumos que permiten “imaginar” el pasado de un modo más vívido y presentan potencialidades diferentes a la de los documentos escritos, siendo tal vez más explícitas en materia que estos pueden pasar por alto o dar testimonio de aquello que no se manifiesta con palabras.⁴ De allí que persigamos una finalidad doble al indagar en lo que estas pinturas encarnaron, no solo como registros de las sensibilidades pretéritas sino también como sutiles factores latentes que dinamizaron y promovieron imaginaciones, proyecciones o representaciones sobre la sociedad y espacio al cual aluden.

Buscamos en definitiva hacer una historia *con* imágenes *en* una ciudad moderna *a través* de un artista, debatiendo nociones extendidas que las conciben como *ilustraciones* de un pintor *costumbrista* dentro una *gran aldea*. Postulamos en cambio que se trataron de actos icónicos⁵ producidos por un pintor moderno en una ciudad que se imaginaba, construía y veía a sí misma con criterios renovados respecto de épocas precedentes. Esto es: hiperestimulada, dinámica, efervescente, cambiante y con ansias de conexiones.

Las pinturas que componen nuestro *corpus* principal fueron elaboradas durante la década de 1860, incrustándose en una trama cultural inestable signada por un espíritu de mancomunidad y al mismo tiempo, por diversos proyectos de país en disputa.⁶ Ambiente signado por las controversias, en cuyo seno se promocionó una visión modernizante configurada por la creciente apertura hacia el exterior, la incorporación de tecnologías innovadoras, la reconfiguración de los sitios de tránsito e intercambio, la ampliación del

⁴ Peter Burke, “Cómo interrogar a los testimonios visuales” en Joan Luis Palos y Diana Carrió Invernizzi (Dir.), *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, p. 38.

⁵ Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico*, Madrid, Akal, 2017.

⁶ Tulio Halperín Donghi, “Proyecto y construcción de una nación” en Tulio Halperín Donghi, *Una nación para el desierto argentino (1846-1876)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.



juego político, la explosión asociativa y las modificaciones de la cultura visual como trazos preponderantes de una nueva cartografía. En esta atmósfera de contornos irregulares las producciones de Pueyrredón expusieron paisajes, ambientes, usos y costumbres de los habitantes de la campaña con una visión que, en su normal excepcionalidad, nos permite escrutar los modos de ver de la ciudad. En este sentido se trata de imágenes sobre la campaña que más que ilustrar las características de aquel espacio, en realidad nos permiten acceder a contrapelo al mundo urbano desde el cual fueron producidas, circularon y se consumieron.

A lo largo de estas páginas, el análisis pormenorizado de estos registros revelará los formatos que asumió una emergente sensibilidad compuesta por una jerarquía creciente del sentido de la visión, una ampliación de los horizontes espaciales y una yuxtaposición de las escalas de referencia. Al mismo tiempo y siguiendo el camino trazado por José Pedro Barrán para el caso uruguayo, estas pinturas nos permiten examinar los sentimientos, conductas y valores de una sociedad.⁷ La articulación entre estas perspectivas estuvo encarnada en una nueva gestión de lo visual, entendida como un “campo en disputa” y no como una instancia definitiva.⁸

La forma de abordar esta trama de múltiples perfiles fue a través de un diseño procedimental que combinó distintos niveles y tipos de análisis. Ello supuso considerar elementos de abordaje comparativos, indiciarios e interpretativos, tanto de los documentos visuales o fuentes de otra naturaleza como su vinculación entre sí. Estimamos que un examen denso de estas piezas pictóricas nos permitirá desenterrar posibilidades sepultadas,⁹ pudiendo emplear las pinturas como un papel de tornasol a través del cual observar problemáticas históricas de relevancia como las formas que asumieron las visualidades, las concepciones de una temprana modernización, los esquemas civilizatorios o la promoción de una nueva sensibilidad de mediados del siglo XIX. Incluso podrá entreverse los mecanismos subyacentes por medio de los cuales se constituyó un nuevo ordenamiento social y político donde el Estado asumió un rol cada vez más destacado.

⁷ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 2: El disciplinamiento (1860-1920)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990, p. 11.

⁸ Nicolas Mirtzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 29; Martin Jay, *Campos de fuerza: entre la Historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 222.

⁹ François Jullien, *La gran imagen no tiene forma*, Barcelona, Alpha Decay, 2008, p. 12.

Para lograr nuestro propósito partimos de concebir al universo de la creación artística como un entramado en el cual existen “múltiples y diversas conexiones”¹⁰ tanto con el ambiente, los actores sociales, los soportes, las imaginaciones y las discursividades. En este sentido entendemos que se trata de una relación de mutua implicancia entre imagen y contexto, más que una direccionalidad lineal o unidimensional entre ambos. Igualmente atendemos a una constelación de vinculaciones amplia que incluye el diálogo entre los documentos visuales y otro tipo de material empírico como un juego especular entre imágenes y palabras. Por tal razón ideamos la tesis con un anexo documental donde se aglomera el material visual, gráfico y estadístico más relevante para nuestra pesquisa. La forma que asume aquel es la de un concepto muy extendido en la época como el de *álbum*, comprendido en tanto recopilación significativa de fragmentos que nos permite organizar el apartado en distintos grupos, de acuerdo a las necesidades de cada capítulo. Esperamos que esta parte funcione no solo como un anclaje visual sino que también posibilite una relación de circularidad entre “imágenes” y “textos”.

Como señalamos anteriormente, entendemos a estas pinturas como acciones que revisten implicancias no solo como registros documentales de la conformación de una iconografía nacional en gestación o como testigos de las formas de vida de la campaña bonaerense, sino más bien como instancias icónicas que revelan operaciones, exigencias y actividades visuales de una sociedad en plena transformación de sus pautas de escrúpulos. Mediante estas imágenes se propondrán nuevas aprensiones, ofreciendo apariencias renovadas, posturas disciplinadas, comportamientos sosegados y acciones templadas. Estos actos icónicos se inscribieron así como “modernas” construcciones estéticamente diferenciadas e intersubjetivamente referenciables, las cuales nos ofrecen indicios respecto a los “modos de ver”¹¹ el campo desde la ciudad. Procurando desarrollar estas premisas hemos estructurado el trabajo en una introducción, tres partes centrales y un apartado final con las conclusiones.

Cada una de esas partes reúne distintas instancias del trabajo, la primera de las cuales titulamos como “Teórico-metodológica” por condensar las dimensiones heurísticas y

¹⁰ Ana Liza Bugnone, “La relación entre arte y política como un *entramado*: la poética de Antonio Vigo” en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 23, n° 2, 2011, p. 110.

¹¹ John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005 (1974).

epistemológicos que sustentan la indagación, desde el estado del arte hasta definiciones conceptuales, pasando por el posicionamiento historiográfico y las operaciones empleadas en el tratamiento del material empírico. En el primer capítulo exponemos los trabajos que han abordado la figura de Pueyrredón para luego detenernos en una breve caracterización del contexto y focalizar en los conceptos centrales sobre los cuales pivotará esta tesis. En el capítulo dos ahondamos sobre dos nociones que atraviesan nuestro trabajo: la imagen entendida como fuente histórica por un lado y los imaginarios sociales en torno al mundo rural por el otro. Las operaciones metodológicas más importantes empleadas para la recolección, tratamiento, clasificación, análisis y crítica del *corpus* documental serán expuestas en nuestro tercer capítulo.

La segunda parte la hemos denominado “Un maravilloso ejemplo” debido a que constituye un examen del contexto donde se produjeron, circularon y consumieron estas imágenes rurales, empleando a Prilidiano Pueyrredón como vía de acceso. En íntima vinculación con el recorrido del artista, sus obras y la recepción de las mismas, hundimos la lupa de diversas maneras y en distintos sitios. En el capítulo cuarto examinamos las transformaciones experimentadas por la ciudad de Buenos Aires a partir de las ramificaciones que nos ofrece una pieza de Pueyrredón, priorizando el acento en las características que asumió un fenómeno germinal como la modernización de la atmósfera cultural, visto a través de las modificaciones de su sociabilidad y cultura visual. En el capítulo quinto damos cuenta de la trayectoria vital de nuestro personaje destacando el ambiente parisino en el cual se formó durante su juventud y deteniéndonos especialmente en su inserción en el Buenos Aires de mediados del siglo XIX, hasta su muerte en 1870. En el sexto capítulo dirigimos la atención a las formas de inserción y circulación de sus pinturas rurales, haciendo hincapié en las características de sus pinturas y el vínculo de estas con una atmósfera ruralista impulsada por la vanguardia terrateniente a la cual perteneció el artista.

“Civilización y modernidad” es el título de la tercera parte, instancia en la cual ampliamos la lente para ofrecer una trama de relaciones entre iconografías, visualidad y sensibilidades. Relevando en clave indiciaria las producciones de Pueyrredón, atendemos especialmente al horizonte de posibilidades, sentidos y discursividades que aquellas encarnaron, estimularon o proyectaron. A diferencia de las dos partes anteriores esta última se compone de cuatro capítulos, los cuales se presentan por separado para organizar el relato

aunque los perfiles que allí se analizan actúan de manera conjunta y en paralelo, articulando nodos de una sensibilidad civilizada fuertemente atravesada por una visión moderna. De este modo en el capítulo séptimo estudiamos las operaciones simbólicas por medio de las cuales estas pinturas proponen y expresan “modos de contención” que deploraban la soltura de las acciones destempladas en pos de una depuración del comportamiento, compuesta por conductas disciplinadas, estrictas, contenidas y “dulcificadas”. El capítulo ocho se inscribe como una prolongación del anterior pues ahondamos en la gestión exterior de aquellas contenciones, abordando los formatos de las presentaciones como una modalidad civilizada de invocar criterios de asepsia, limpieza, higiene y decoro. En líneas generales estos dos capítulos constituyen el examen respecto del despliegue público y privado de una concreción de modales “civilizados” a través de la pintura.

En los dos últimos capítulos iremos un poco más allá para examinar el fenómeno puntual de estas telas desde una traza más amplia. En el capítulo nueve exponemos un relevamiento sobre las características físicas de las obras como una puerta de entrada al fenómeno de la ampliación de horizontes de una ciudad que se pensaba a sí misma en múltiples conexiones, tanto internas como externas. En el último capítulo recuperamos la metodología de trabajo de nuestro artista como medio para penetrar en la yuxtaposición de escalas de una trama cultural modernizante, donde coexistieron solapadamente lo micro y lo macro, el movimiento y la detención, el instante y la eternidad. Estos dos capítulos en conjunto ahondan en las formas bajo las cuales la “modernidad” configuró una nueva cultura visual, donde convivieron tanto la ampliación de perspectiva como la atención al detalle.

Las conclusiones articulan las reflexiones a las que arribamos parcialmente, destacando las convergencias, puntos de tensión y sinuosidades que presentan estas iconografías en su entorno social y visual. Sin pretender llegar a determinaciones absolutas sino más bien ensayando profecías retrospectivas, ofrecemos una serie de respuestas provisorias a los interrogantes propuestos, enfatizando igualmente en las posibles vías de abordajes que esta indagación deja pendientes con miras al futuro.

Si en la primera parte exponemos los perfiles más relevantes para nuestro trabajo, en la segunda y tercera parte seguimos una operación convergente tanto con nuestro objeto de estudio como con la metodología comprometida en su análisis: ampliamos y reducimos la

lente de manera alternada como una forma de reponer la arquitectura de la generalidad, iluminando la particularidad del detalle y reperfilando algunos de nuestros interrogantes conforme la pesquisa se va desarrollando. En términos metafóricos deseamos que este trabajo posibilite abordar aristas de un período no del todo explorado, capturando al mismo tiempo aquello que promovió Gutiérrez como propiedad del artista que nos sirve de ejemplo: lo sempiterno de las estrellas junto a la fugacidad de las amapolas.

Introducción

Nuestro propósito consiste en examinar la irrupción de una nueva sensibilidad en Buenos Aires durante la década de 1860, buscando en concreto escrutar los modos de ver de una sociedad urbana mediante las pinturas de temática rural de Prilidiano Pueyrredón. Por medio del análisis de este material procuramos reconstruir no solo la forma de ver sino también una porción de los sentidos asociados, aspiraciones y anhelos de una fracción de la comunidad en un contexto de surgimiento de la modernidad.

En este primer capítulo exploramos los principales antecedentes y los fundamentos conceptuales que modelan nuestro enfoque, desarrollando en primer lugar una descripción del personaje y los estudios sobre su obra a lo largo del tiempo como un modo de situar nuestro aporte al campo de conocimiento específico. En virtud de lo anterior clarificamos algunos conceptos que articulan la pesquisa, buscando colocar con mayor precisión nuestro enfoque y explicitando tanto el posicionamiento historiográfico como la perspectiva de análisis que adoptamos en esta tesis. En razón de ello es que algunas de las preguntas que articulan este capítulo están orientadas en la siguiente dirección: ¿Qué exploraciones, tensiones y vinculaciones se han efectuado entre Pueyrredón, su obra y el contexto en que fueron producidas? ¿Qué elementos concretos de tales aportes nos permiten considerar al “personaje” en su abigarrada complejidad? Dichos interrogantes nos conducen a preguntarnos en otros términos ¿Con qué sentidos, criterios y proyecciones fueron examinados sus trabajos? ¿En base a qué criterios metodológicos han sido concebidas sus pinturas de temática rural? ¿Fueron abordadas como creaciones únicas, como obras de arte, como ilustraciones, como instrumentos o como imágenes? ¿En qué medida es posible emprender un examen novedoso de sus pinturas rurales y bajo qué modalidades podría ser efectuado?

1. I. Objetivos e hipótesis

Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) fue uno de los pintores más destacados del siglo XIX argentino, considerado en muchos casos un precursor del arte nacional debido no solo a la gran cantidad de obras producidas sino también a la influencia que tuvo en su época como agente cultural. Nuestro trabajo se articula a partir de un conjunto de pinturas sobre el mundo rural (imagen 1) realizadas entre 1860 y 1867, las cuales comparten temática por evocar escenarios, acciones y personajes del universo campesino, concretamente sobre la campaña bonaerense.

Atendiendo a nuestro objetivo principal de investigación, buscamos en estos cuadros claves explicativas que nos permitan comprender las formas de construcción de visualidades por parte de un grupo específico: la elite urbana y letrada de la ciudad de Buenos Aires. En base a ello postulamos como premisa heurística que estas pinturas pueden ser examinadas en tanto acciones que condensan una doble perspectiva de carácter social y visual. Es decir, son instrumentos visuales tendientes a configurar, establecer y/o promover ciertos horizontes de exigencias, pautas de escrúpulos, criterios de conducta, administración de las inquietudes y gestión de las apariencias sobre un espacio determinado entre los miembros de una comunidad. Puesto en otros términos, ofrecieron una compleja imagen construida en la ciudad sobre la campaña circundante durante la década de 1860. Esto implica examinar las producciones de manera oblicua, atendiendo no tanto a lo que dichas pinturas podrían “ilustrar” sino más bien lo que las mismas posibilitaron, activaron, promovieron y condensaron en tanto, precisamente, construcciones sociales.

La hipótesis central de este trabajo reside en concebir a estas telas como actos icónicos diferenciadores que encarnaron una nueva sensibilidad emergente de carácter moderna y civilizada. En virtud de su complejidad este fenómeno comprende asimismo dos formulaciones vinculadas. Por un lado considerar que Pueyrredón condensó al menos en parte, el prisma cultural de la vanguardia terrateniente,¹² sector social al cual perteneció. En otro sentido, sus producciones nos remiten a un espectro más dilatado, mostrando la ampliación comunitaria de un horizonte visual que incluyó a lo rural –y dentro de ello,

¹² Tulio Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985, p. 224.

especialmente la campaña- con una singular importancia en el seno de aquella sociedad, pretendidamente urbana y en plena instancia de modernización.

La hipótesis propuesta nos conduce a interrogarnos en torno a las características y los modos que asumen estos productos visuales. Sendero en el cual entendemos a los cuadros como registros de posibilidades, en tanto encarnaron una nueva sensibilidad de carácter “civilizada” que buscó promover una modalidad de las apariencias configurada en torno a criterios prudentes, templados, contenidos, ordenados y pacíficos. Al mismo tiempo, las operaciones plásticas efectuadas por el artista en sus cuadros nos permiten observar un conjunto de premisas “modernas” que convergieron en sus piezas, tales como el creciente posicionamiento de lo visual, la ampliación de los horizontes de referencia y la yuxtaposición de escalas espaciales. Las razones de estos aparentes trastocamientos se inscribieron en un contexto transicional delineado por una ciudad que atravesó durante 1860 torsiones que oscilaron entre la apertura, la ansiedad, la conexión y la incertidumbre.

Siguiendo estas premisas entendemos que el *modo* en que Pueyrredón construyó sus pinturas tanto como las características formales, simbólicas y materiales de las mismas, resultan instancias analíticas clave desde las cuales auscultar las “batallas simbólicas”¹³ de una época singular, caracterizada por conflictividades, tensiones e inestabilidades de diverso tenor. La inscripción del artista en esta puja dará como resultado obras que evocan, sugieren, promueven y estimulan una imagen disciplinada de la campaña.

Por emplear como brújula de esta pesquisa una doble articulación que atienda tanto a la configuración social de lo visual como a la construcción visual de lo social,¹⁴ consideramos que estas telas nos brindan resquicios desde los cuales adentrarnos en la actividad visual del pasado,¹⁵ atravesada por un contexto social de reconversiones y nuevos perfilamientos. Pues en una atmósfera permeable a las novedades e incorporaciones de diverso calibre, lo “moderno” se inscribió con creciente vigor, ofreciendo nuevas exigencias sensoriales que bien pueden ser evaluadas a través de estas pinturas mediante dos hipótesis mutuamente implicadas. Si por una parte estas telas evocan un esfuerzo social por insertar y

¹³ José Murilo de Carvalho, *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1995, p. 18.

¹⁴ William Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?... op. cit.*, p. 26.

¹⁵ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 187.

conectar geografías, escenarios y personajes de territorios allende la ciudad; al mismo tiempo ofrecen espacios visualmente ordenados y detallados, desprovistos de conflicto y templados, inscribiendo así al mundo rural como un lugar apacible y simbólicamente “disciplinado”. Las imágenes como un conjunto plástico condensan de esta manera dos modelos convergentes: el de las apariencias “civilizadas” junto a las prescripciones “modernas”. Lejos de operar en forma aislada, ambas configuraron un nuevo y dinámico modelo de exigencia social y visual tanto sobre la campaña como sobre sus habitantes, siendo uno de los vehículos que condensaron dichas pretensiones las imágenes del mundo rural de Prilidiano Pueyrredón. Veamos pues quién fue este personaje y cuál resultó su significación cultural en aquel contexto.

1. II. Prilidiano Pueyrredón

Iniciamos este trabajo con una semblanza a Prilidiano Pueyrredón efectuada por Juan María Gutiérrez en 1865 donde definía al artista como un pintor “que descuella”. La tonalidad de esta adjetivación nos advierte respecto del puesto destacado que ostentaba el pintor en su círculo social, elemento que cual contribuyó para que algún tiempo después se le asigne un lugar nodal en el panteón artístico nacional, como veremos pronto en nuestro estado de la cuestión. El sitio relevante que ocupó el artista no obedeció a un único factor sino a múltiples razones, por lo cual conviene antes de adentrarnos en sus pinturas repasar brevemente la biografía para comenzar a penetrar en la complejidad del sujeto.

Criado en el seno de una familia reputada tanto por su posición económica como por el prestigio que rodeaba la figura de su padre Juan Martín de Pueyrredón,¹⁶ Prilidiano Pueyrredón residió en Buenos Aires desde su nacimiento en 1823 hasta 1835, momento en el cual la familia se trasladó a Francia. Allí el joven se formó en la *École Polytechnique* de París hasta 1849, año en que regresó a Buenos Aires debido al delicado estado de salud de su padre, quien finalmente falleció en marzo de 1850. Luego de este episodio el pintor volvió a Europa en 1851 y residió por un período en Cádiz hasta 1854, cuando regresó y se instaló definitivamente en Buenos Aires hasta su muerte, el 3 de noviembre de 1870.

¹⁶ De ascendencia francesa, Juan Martín de Pueyrredón (1777-1850) se desempeñó como comerciante, diplomático y militar, participando de modo destacado en la resistencia local ante las invasiones inglesas de 1806. Tiempo después llegó a ser Director Supremo de las Provincias Unidas del Río de La Plata, entre 1816 y 1819.



El recorrido formativo de Prilidiano Pueyrredón en la *École Polytechnique* dotaría al futuro artista de un capital cultural que le permitió constituirse como un referente en aquel Buenos Aires de mediados del siglo XIX ya que además de pintor desempeñó tareas de ingeniero, arquitecto, urbanista y paisajista. Su marcado eclecticismo quedó expresado en un caudal de aportes heterogéneo y valioso, ejecutando numerosas obras en el espacio público porteño que incluyeron reformas como la pirámide de Mayo, la Iglesia del Pilar, el Hospital General de Hombres, la Plaza de la Victoria o la proyección del Puente Barracas, entre otras. Sin descuidar esta función polifacética nuestro examen se concentra en su producción como pintor, disciplina en la cual también cultivó la variedad, efectuando retratos, paisajes, desnudos y escenas de costumbres, tanto urbanas como rurales. Respecto a estas últimas, conviene enfatizar que el artista ejecutó sus pinturas de temática rural durante la década de 1860, época donde merced a la expansión de la producción lanar y la incorporación del componente telúrico en la economía,¹⁷ se materializó la inserción de la pampa en el conglomerado capitalista¹⁸ y con ello la colocación del recientemente unificado país en la era del capital,¹⁹ situando a Buenos Aires en las postrimerías de un sistema global de intercambio y comunicación en plena expansión.²⁰

En el plano social Pueyrredón también tuvo un accionar destacado, manteniendo estrechos vínculos con los sectores dirigentes, cultivando lazos amicales, espacios de sociabilidad y zonas de contacto con personajes e instituciones de renombre en su época. Esto incluyó su relación con figuras notables como Domingo Faustino Sarmiento, Miguel Azcuénaga, Cayetano María Cazón, José Gerónimo Iraola, José Roque Pérez, Vicente Quesada, Joseph Dobourdieu, Juan María Gutiérrez, Pedro Beare o Juan Rusiñol. También participó con diferentes intensidades en sitios relevantes de aquella ciudad como el Concejo Municipal del Estado de Buenos Aires, el almacén naval de Fusoni hermanos, la Sociedad Rural Argentina, la asociación mutual *Unione e Benevolenza*, la peña literaria de Miguel Oleguer y Feliú o el Círculo Literario. Dicho posicionamiento tanto como sus

¹⁷ Hilda Sabato, *Capitalismo y ganadería en Buenos Aires: La fiebre del lanar, 1850-1890*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989.

¹⁸ Blanca Zeberio, "Capítulo V: Un mundo rural en cambio" en Marta Bonaudo (Dir.), *Nueva Historia argentina, Tomo IV: Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 237.

¹⁹ Eric Hobsbawm, *La era del capital: 1848-1875*, Barcelona, Crítica, 2006 (1975).

²⁰ Jürgen Osterhammel, *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*, Barcelona, Crítica, 2015, p. 1000.

intervenciones de carácter público nos sugieren un personaje firmemente conectado con las preocupaciones de su tiempo, lo cual permitiría adentrarnos *a través* suyo en un entramado sensible de mayor complejidad. Tratándose de un creador de productos visuales, entendemos que sus elaboraciones icónicas habilitan una puerta de entrada para auscultar los formatos y modalidades que adquirió la visualidad dentro de los grupos “urbanos” e ilustrados en referencia al espacio denominado como “rural” y presuntamente atrasado.

La elección de estas pinturas resulta así una suerte de pretexto metodológico, lo cual supone un desafío en tanto hallamos en el recorrido del artista y su producción la confluencia de elementos *a priori* disociados. En particular y situando el problema desde un prisma histórico, juzgamos insuficiente simplificar la importancia de Pueyrredón a un único factor, debido a que la relevancia histórica del “personaje” residió precisamente en un conjunto de aspectos entrelazados que lo colocaron como un actor culturalmente complejo, dinámico y significativo en su tiempo. De hecho la definición de sus múltiples y por momentos contradictorios perfiles asumirá un sentido nodal para comprender su derrotero, ya que encarnó un personaje miembro de la elite urbana y propietario rural, el cual se desempeñó como pintor de “costumbres” al tiempo que se inscribía como un promotor de novedades en una sociedad en plena transformación. Se trató de un individuo formado casi íntegramente en el extranjero pero que desarrolló su actividad para “servir a la patria”, sin más aspiraciones que las de “dejar un nombre bien puesto”.²¹ Igualmente y como hemos mencionado, cultivó estrechos vínculos con personalidades destacadas de la cultura y la política de aquel mundo notabiliar porteño, llegando a officiar como un engranaje clave en la modificación del espacio público de la ciudad en los orígenes de la modernidad durante la segunda mitad de la década de 1850. Mientras pertenecía a una embrionaria vanguardia terrateniente,²² ejercía funciones no solo ejecutivas sino también legislativas, empresariales y de planificación en la ciudad. También emprendió negocios de diverso calibre que comprendieron desde la industria ganadera a la azucarera, pasando por la construcción de obra pública e incluso la promoción del ferrocarril. Estas intervenciones heterogéneas con resultados disímiles entre sí, se inscriben para nosotros como cuñas que perfilan a un individuo moderno inscripto en un proceso general de nuevo ordenamiento político y social

²¹ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 1/11/1856.

²² Tulio Halperín Donghi, *José Hernández... op. cit.*, pp. 224.



de carácter burgués.²³ En suma: estamos ante un actor tan caleidoscópico como el contexto que lo cobijó, mostrando que a fin de cuentas como refirió Marc Bloch “los hombres se parecen más a su tiempo que a sus padres”.²⁴ Veamos más de cerca entonces cómo ha sido abordada su figura y sus pinturas de carácter rural por la literatura especializada.

1. III. Estado de la cuestión: los estudios sobre Prilidiano Pueyrredón

La obra de Prilidiano Pueyrredón fue considerada medio siglo después de su fallecimiento cuando durante la década de 1930 su nombre fue inscripto en el universo artístico argentino. Hasta entonces tanto su producción como su figura no habían sido tenidas en cuenta por los escasos cronistas y críticos del arte.²⁵ Los motivos de aquella súbita emergencia en el panorama artístico nacional contienen dos dimensiones sobre el cual se montarán procedimientos analíticos posteriores y que podrían ser resumidos como un evento y un contexto. Más precisamente aludimos al traslado del retrato de Manuelita de Rosas (efectuado por el artista en 1851) desde el Museo Histórico Nacional al Museo Nacional de Bellas Artes en 1933.²⁶ Tal episodio, inscripto en una atmósfera general de revisión del pasado en un contexto nacionalista, motivó la inclusión de Pueyrredón en la obra fundante de Schiaffino de aquel año y llevó a que José León Pagano condene en 1937 como un caso de “ceguera” el no haber reparado hasta entonces en la importancia de su obra para la conformación de un espíritu nacional.²⁷ A partir de entonces se sucederían los estudios y las referencias sobre Prilidiano Pueyrredón incluso hasta nuestros días. A los fines

²³ Marta Bonaudo (Dir.), *Nueva Historia argentina... op. cit.*

²⁴ Marc Bloch, *Apología para la historia o el oficio de historiador*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001 (1941), p. 64.

²⁵ Gabriela Siracusano, “Historiografía del arte argentino” en *Revista Expeditio*, n° 2, Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2010, pp. 63-73.

²⁶ El Museo Nacional de Bellas Artes ya poseía el estudio de este retrato efectuado por Pueyrredón, donado por José Guerrico a la institución en 1896. Lo curioso del caso es que el óleo definitivo fue reclamado por el Museo Nacional de Bellas Artes en 1933 mediante una carta dirigida al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. El Museo Histórico Nacional cedió la pieza aquel año y encargó una copia al artista español Rafael Domingo del Villar, quien había llegado a la Argentina en 1910 y se desempeñó como pintor y restaurador de dicha entidad entre 1920 y 1940. Actualmente es posible observar ambas obras, la original y su duplicado, en estas instituciones. Cfr. Miguel Ángel Navarro, *120 años de Bellas Artes. Obras fundacionales del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, p. 84; José León Pagano, *El arte de los argentinos. Tomo I: desde los aborígenes hasta el período de los organizadores*, Buenos Aires, Edición del autor, 1937, p. 191; Guillermina Cabra, Camila García Martín y Mauro Rivas, “El retrato de Manuelita Rosas. Entre el valor histórico y el estético” en *Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, n° 4, Papel Cosido, 2017, pp. 57-66.

²⁷ José León Pagano, *El arte de los argentinos... op. cit.*, p. 191.



de confeccionar un derrotero sobre esta literatura hemos dividido este apartado en dos grupos. Por una parte los *abordajes clásicos* y por otra las *nuevas perspectivas*, las cuales responden también a un corte temporal ubicado en la década de 1990. El primero de estos grupos comprende los trabajos sobre el artista que podrían ser situados dentro de la historia del arte convencional, caracterizada por el examen fundamentalmente estilístico de las obras, sus rasgos estéticos y/o las características individuales o volitivas de su creador. Al segundo grupo corresponde un conjunto de publicaciones que examinaron de manera más renovada y bajo perfiles más actuales su producción. Veamos en detalle el primero de estos grupos.

1. III. a. Abordajes clásicos

La primera referencia destacada²⁸ sobre el pintor la encontramos en un artículo escrito por José León Pagano en el diario *La Nación* el 6 de noviembre de 1932,²⁹ en el cual señaló la importancia de valorizar la producción de Pueyrredón como parte esencial del ser nacional. Un año después y producto de la notoriedad que adquirió el artista con el antes referido traslado de su obra, en las páginas del célebre semanario *Caras y Caretas* (1933) se dio cuenta de una exposición de algunas de sus piezas en la Sala Amigos del Arte, oportunidad en la cual Ricardo Gutiérrez caracterizó al artista como un “gentil y culto caballero de noble alcurnia”.³⁰ Para 1936 su obra estaba inscripta en la constelación del arte nacional con su inclusión en la muestra “Un siglo de Arte Argentino” efectuada en el Palais de Glace.³¹

²⁸ Existen también otras referencias previas sobre el artista como las de Nicolás Granda (1904), Eduardo Schiaffino (1910) y José María Lozano Mouján (1922) o posteriores como las de Antonio Dellepiane (1933) y Julio Rinaldini (1936). Cfr. Nicolás Granda, “Prilidiano Pueyrredón” en *El diario*, Buenos Aires, 12/3/1904; Eduardo Schiaffino, “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires” en *La Nación*, Buenos Aires, 25/5/1910; José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, García Santos, 1922; Antonio Dellepiane, “Manuelita Rosas y su pintor” en *La Nación*, Buenos Aires, 17, 18 y 19/11/1933; Antonio Dellepiane, “La exposición retrospectiva de Pueyrredón” en *La Nación*, Buenos Aires, 1/10/1933; Julio Rinaldini, “Experiencia de una exposición de arte” en *Sur*, año VI, n° 22, Buenos Aires, julio de 1936, pp. 92-94.

²⁹ José León Pagano, “Prilidiano Pueyrredón” en *La Nación*, Buenos Aires, 6/11/1932.

³⁰ Ricardo Gutiérrez, “Las obras de Pueyrredón en Amigos del Arte” en *Caras y Caretas*, año XXXVI, n° 1827, Buenos Aires, 7/10/1933, p. 125.

³¹ Según refiere Rinaldini esta exposición se instaló en un momento donde el Arte nacional afrontaba “graves preocupaciones, en lo más agudo de su proceso de revisión”. La muestra nucleó a “extranjeros” como Emeric Essex Vidal o August Monvoisin junto a “tradicionalistas” como Pueyrredón y “modernos” como Fernando Fader, Martín Malharro, Jorge Bermúdez o Alfredo Guttero. Cfr. Julio Rinaldini, *op. cit.*, p. 94.

En términos estrictamente bibliográficos los primeros estudios sistemáticos correspondieron a dos clásicos de la historiografía del arte nacional como Eduardo Schiaffino y José León Pagano, en 1933 y 1937 respectivamente. El primero sostuvo en *La pintura y la escultura en Argentina*³² una idea que se volvería recurrente en buena parte de los enfoques clásicos posteriores, observando las obras de Pueyrredón como fruto de una necesidad intrínseca de su espíritu o bien “para dar satisfacción a su temperamento”.³³ Schiaffino colocó así al artista como una especie de demiurgo que “salva del olvido la figura legendaria del gaucho argentino”.³⁴ Con análogas operaciones y fortaleciendo su tesis desarrollada años atrás, Pagano propuso efectuar una operación de “salvataje” mediante lo que consideró una “vindicación depuratoria” de la figura de un artista que injustamente había “caído en el olvido”.³⁵ El no haber reparado durante casi medio siglo en la importancia que la obra de Pueyrredón revestía para el desarrollo del “espíritu nacional” constituía, según la óptica del autor, un auténtico caso de “ceguera” intelectual.³⁶

La tónica de estas inscripciones no constituyen ejemplos aislados pues el contexto político y social de entonces nos permite comprender la irrupción de la figura de Pueyrredón desde varias aristas.³⁷ En primer lugar como una revisión del pasado en búsqueda de las raíces de “lo nacional”, enfatizado por una atmósfera de extensión de posicionamientos abiertamente nacionalistas³⁸ que “involucraron a gran parte del mundo cultural argentino”,³⁹ lo cual a su vez intensificó “el esfuerzo estatal por definir los atributos de esos símbolos que había comenzado en el siglo XIX”.⁴⁰ En este escenario adquirió cardinal interés el “rescate” de figuras “olvidadas” que contribuyeron al “espíritu nacional”. Como derivación de lo anterior y segundo elemento para comprender la irrupción de Pueyrredón,

³² Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, Del autor, 1933.

³³ *Ibid.*, p. 125.

³⁴ *Ibid.*, p. 152.

³⁵ José León Pagano, *El arte... op. cit.*, p. 191.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Alejandro Cataruzza (Dir.), *Nueva Historia argentina, Tomo 7: Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 432-433.

³⁸ A modo de ejemplo y como cristalización de este contexto, en 1948 Carlos Astrada publica *El mito gaucho* como una reelaboración en clave filosófica y nacionalista del *Martín Fierro*. Esta obra puede ser entendida - refiere Guillermo David- como la postulación filosófica de un modelo de hombre argentino y cristalización de un proceso que cuenta ya con unas décadas de desarrollo. Cfr. Carlos Astrada, *El mito gaucho*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2006 (1948), p. 11.

³⁹ Alejandro Cataruzza, *Historia Argentina, 1916-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 148.

⁴⁰ Alejandro Cataruzza (Dir.), *Nueva Historia argentina... op. cit.*, pp. 432.

cabe señalar que también influyó significativamente la revalorización de una estampa central en el imaginario criollo de entonces como el gaucho, fenómeno al que atenderemos con mayor énfasis en el siguiente capítulo. Lo que hasta aquí podemos considerar es que resulta posible interpretar la vindicación de la figura del artista y especialmente de su pintura rural, como parte de un entramado más complejo que incluyó dispositivos tendientes a estimular el “sentimiento patriótico”, impulsado no solo desde lo discursivo sino también con las numerosas efemérides, celebraciones y actos litúrgicos que por entonces proliferaron. Esto nos permite comprender desde qué perspectiva operó aquel primigenio perfilamiento histórico de Pueyrredón, viendo en sus obras canales apropiados para materializar un sentimiento de afirmación de lo propio que, retrospectiva y proyectivamente incluso, contaría con una larga “tradición”.

Las resonancias de aquella atmósfera resulta clave para entender no solo la emergencia sino también el sentido del ingreso del pintor a los primeros planos histórico y artísticos pues como refiere Alejandro Cataruzza se trató de un momento en el que tanto los historiadores, partidos políticos, intelectuales y el Estado “reflexionaban sobre las peculiaridades nacionales en ensayos que siempre incluían una perspectiva histórica”, producto de lo cual parecían entender “que el pasado podía tener alguna eficacia sobre la situación presente”.⁴¹ Concebidas bajo esta lente, las obras pictóricas de Pueyrredón se insertaban de manera conveniente como parte de esa reconstrucción de un pasado en donde la “cuestión nacional” adquirió cardinal notoriedad, impulsando a numerosos intelectuales a comprometerse políticamente e intentar fortalecer los lazos con la comunidad nacional. Se buscaba de esta manera “el centro de la argentinidad en formas culturales antiguas”⁴² de las cuales Pueyrredón y sus figuras de gauchos resultarían un preciado componente de carácter visual. La reverberación de esta inclusión trajo aparejado también la modelación de una genealogía pictórica nacional de la cual el artista sería pionero, rubricado por su origen patricio local y enfatizado tanto por la calidad de sus facturas como por marcar con sus acciones una génesis en el desarrollo de la plástica nacional.

A partir de estos “rescates” la importancia histórica de Prilidiano Pueyrredón no hizo sino aumentar exponencialmente, al punto de observarse una auténtica explosión en la

⁴¹ *Ibid.*, pp. 135-156.

⁴² Alejandro Cataruzza, *Historia Argentina... op. cit.*, p. 152.

década de 1940, fenómeno que también respondió a varias causas vinculadas. Por un lado, la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes el 18 de septiembre de 1940,⁴³ a la cual el decreto N° 72.154 le otorgó precisamente el nombre de Prilidiano Pueyrredón⁴⁴ y que se inscribió como una prolongación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes fundada en 1878. Podríamos afirmar que ello insufló ribetes “míticos” en la figura del pintor, ya instalado decididamente como un auténtico “precursor” del “arte nacional”. Por otra parte, la tarea de fomento e impulso dado a las Artes con publicaciones, becas y subsidios llevada adelante por la recientemente fundada Academia Nacional de Bellas Artes (1936) comenzaba a solidificarse, lo cual nos provee información respecto al *status* de lo artístico en tanto porción constitutiva del desarrollo cultural nacional. Finalmente, la ya mencionada atmósfera de revalidación y resignificación de la figura del gaucho como parte de la identidad nacional apuntalada con la promoción de fiestas, celebraciones y procesiones, entre las cuales cabe citar no solo la instauración del “día de la tradición” en 1939 sino también la primera procesión a la Iglesia de Luján en 1945 o la erección del primer monumento al gaucho en 1947-1948.⁴⁵ De este modo, tanto la fundación de la *Escuela Prilidiano Pueyrredón* y el accionar de la Academia Nacional de Bellas Artes nos muestran un influjo dado al Arte desde el Estado, en sintonía con un contexto nacionalista en el cual se visualizaban estos aportes como parte de un proyecto tendiente a rescatar el pasado y revalorizar el presente con miras a cimentar un futuro.

La década de 1940 estuvo signada también por un entorno de turbulencia política durante el período 1943-1946⁴⁶ -entre el golpe de Estado comandado por Arturo Rawson y la asunción como presidente de Juan Domingo Perón-, marcado por la intensificación de

⁴³ La Escuela dependió en sus orígenes (1876) de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes hasta 1905, momento en el cual se traslada la potestad de la enseñanza artística municipal a la Academia Nacional de Bellas Artes. Desde 1927 el colegio funcionó bajo el nombre de Escuela de Artes Decorativas de la Nación hasta 1940, cuando mediante el decreto 72154 se la pasa a denominar Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón.

⁴⁴ Decreto n° 72154/40 en *Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina*, año III, n° 14, Buenos Aires, 1940, p. 1926.

⁴⁵ Para un abordaje de las disputas y tensiones acaecidas con motivo de la discusión simbólica respecto a la figura del gaucho durante la década de 1940 en vínculo con estos episodios véase: Matías Emiliano Casas, “Entre peronistas y radicales: disputas en torno al monumento al gaucho en la provincia de Buenos Aires, 1947-1948” en *Prohistoria*, año XIX, n° 25, junio 2016, pp. 53-78; Matías Emiliano Casas, “Gauchos y católicos: el origen de las peregrinaciones gauchas a la basílica de Luján, Buenos Aires, 1945” en *Anuario de la Escuela de Historia*, n° 25, Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Escuela de Historia, 2013, pp. 257-275.

⁴⁶ Alejandro Cataruzza, *Historia Argentina... op. cit.*, pp. 181-184.



las polarizaciones e inestabilidades internas, además de las últimas y atroces manifestaciones en el estertor la Segunda Guerra Mundial. En este contexto se publicarán tres obras de medular importancia en el estudio de Pueyrredón, las cuales vendrían a abonar la trayectoria “nacionalista” trazada previamente. Nos referimos a los trabajos de Jorge Romero Brest (1942),⁴⁷ Arminda D’Onofrio (1944)⁴⁸ y José León Pagano (1945).⁴⁹

Romero Brest propuso una mirada más artística que histórica, enfatizando la “actitud estética” de Pueyrredón expresada principalmente, aunque no únicamente, por la variedad de géneros que cultivó.⁵⁰ Si bien destacó el “estatismo” de sus escenas rurales, también señaló que las mismas estaban cargadas de una “emoción metafísica”.⁵¹ Bastante más alejada de esta idea, Arminda D’Onofrio realizó un estudio del artista en vínculo con la época en la cual se inscribieron sus pinturas,⁵² haciendo hincapié en la participación del pintor no solo en la realización de obras públicas sino incluso en la búsqueda de una germinal institucionalización de la esfera artística.⁵³ Pagano solidificó su tesis en torno a la importancia de Pueyrredón en el decurso del arte nacional, a lo largo de una voluminosa y muy nutrida obra que por tratarse de una producción financiada por el Museo Nacional de Bellas Artes le asignó una especial relevancia al estudio catalográfico. En este último sentido merece particular atención el detallado “Índice descriptivo” realizado por Alfredo González Garaño, el cual resultó una pormenorizada y exhaustiva catalogación de la obra de Pueyrredón.⁵⁴ Expuesto de manera simplificada y a fines esquemáticos podemos señalar que mientras Brest hizo hincapié en el estilo, D’Onofrio se centró en el contexto socio-

⁴⁷ Jorge Romero Brest, *Prilidiano Pueyrredón. Monografías de arte americano*, Buenos Aires, Losada, 1942.

⁴⁸ Arminda D’Onofrio, *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944.

⁴⁹ José León Pagano, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Academia Nacional de las Artes, 1945.

⁵⁰ Jorge Romero Brest, *Prilidiano Pueyrredón... op. cit.*, p. 6.

⁵¹ *Ibid.*, p. 10.

⁵² Resulta destacable que este primer trabajo de carácter histórico sobre el artista fue producto de la tesis doctoral de la autora dentro de la disciplina de Literatura, trabajo defendido en la Universidad Nacional de La Plata en 1944. Cfr. Arminda D’Onofrio, Biblioteca de la FaHCE (UNLP), Tesis 10; Arminda D’Onofrio, *op. cit.*

⁵³ Arminda D’Onofrio, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴ Esta elaboración catalográfica detallada es la más exhaustiva de las efectuadas hasta nuestros días. Vale mencionar no obstante, que en la actualidad el sitio web del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) posee un logrado recorrido visual y puesta en valor de la obra de Pueyrredón. Como es de esperarse, solo se trata de las pinturas que están dentro de su patrimonio (46 en total, entre acuarelas, óleos y dibujos), las cuales además de ofrecer reproducciones en alta definición, se encuentran acompañadas de referencias analíticas y estudios a cargo de Roberto Amigo, principal especialista en la actualidad en la vida y obra de Pueyrredón. Cfr. González Garaño, Alfredo. “Índice descriptivo de la obra de Prilidiano Pueyrredón” en José León Pagano, *Prilidiano Pueyrredón... op. cit.*, pp. 43-149.



histórico y Pagano en las implicancias socio políticas de su figura en la presunta configuración de un espíritu nacional. De los tres, será D´Onofrio quien ofreció una mirada más complejizada del autor, siendo retomada en décadas posteriores en varios estudios pertenecientes a las nuevas corrientes de estudio que revisitaron de Pueyrredón a fines del siglo XX y de los cuales no encargaremos en breve.

Resta señalar que durante el gran período comprendido entre las décadas de 1950 y 1990 los trabajos anteriormente citados continuaron siendo nítidas referencias puesto que no se efectuaron exámenes que abordaran exhaustivamente la obra de Pueyrredón o que realizaran aportes sustanciales para un conocimiento más detallado de su trabajo.⁵⁵ Igualmente destacan dos publicaciones que dan cuenta del recorrido del artista aunque de modo acotado, por tratarse de estudios de características generalistas. Nos referimos a la notable *Monumenta Iconographica* de Bonifacio del Carril en 1964 y al emprendimiento impulsado por la editorial Viscontea sobre *Arte argentino* de 1966.

El primero resultó un ambicioso estudio iconográfico sobre el arte de los argentinos⁵⁶ desde 1536 hasta 1860, lanzado en conmemoración del sesquicentenario de la Revolución de Mayo. *Monumenta* fue definida a sí misma como algo más que una recopilación de obras: se trataba de un compendio de iconografías sobre los usos y costumbres de nuestro país en su etapa de “gestación de la nacionalidad”. En sus páginas es posible apreciar la obra de numerosos artistas entre los cuales se incluyó a Pueyrredón, considerado un pintor “costumbrista” que retrató “la vida culta y civilizada del Buenos Aires de antaño”.⁵⁷

El proyecto impulsado por Viscontea sobre *Arte argentino* contó por su parte con el apoyo de la Comisión Nacional para la UNESCO, ocupando Pueyrredón un espacio destacado en sus primeros fascículos -concretamente el 2º y 3º- en textos de Romero Brest⁵⁸

⁵⁵ Exceptuamos aquí el trabajo de Ángel Osvaldo Nessi sobre los retratos del artista efectuado en 1947 para la revista oficial de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata “Imagen”. Véase Ángel Osvaldo Nessi, “Prilidiano Pueyrredón, maestro del retrato” en *Imagen*, n° 4, diciembre de 1947, pp. 57-64.

⁵⁶ El propio Del Carril definió en su publicación los límites y alcances de dicha empresa señalando que la matriz iconográfica no resultaba un repertorio sino que implicaba el análisis de imágenes que “representan hechos o acontecimientos de la vida, vistas de ciudades y paisajes, tipos humanos y costumbres”. Véase Bonifacio Del Carril, *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina, 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé, 1964, pp. 13-14.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁸ Jorge Romero Brest, *Argentina en el arte: Prilidiano Pueyrredón*, vol. 1, n° 2, Buenos Aires, Viscontea, 1966.



y de Samuel Oliver respectivamente.⁵⁹ El primero de estos autores retomó su tesis ensayada en la década de 1940 y ubicó al pintor como el “precursor” de los artistas argentinos, mientras que Oliver lo calificó abiertamente como “el retratista” de la elite del siglo XIX. En ambos casos se le otorgó a Pueyrredón un lugar sin dudas medular en la constelación artística decimonónica y de hondo calado en el panorama artístico nacional posterior. Cabe subrayar que además de estos dos proyectos existieron durante este período menciones en otras producciones como las de Manuel Mujica Láinez, quien realizó un relato ficcional sobre la vida del artista en su cuento “El pintor de San Isidro” dentro de la obra literaria *Aquí vivieron* (1962).⁶⁰ A esto debemos sumarle producciones de otra naturaleza que también darían somera cuenta o menciones sobre el recorrido del pintor y/o su obra, como las entradas en el *Diccionario Histórico argentino* de Ricardo Piccirilli (1954),⁶¹ el *Diccionario biográfico argentino* Vicente Osvaldo Cutolo (1968),⁶² la *Enciclopedia del Arte en América* de Vicente Gasualdo (1968),⁶³ la *Historia del Arte en Argentina* de Romualdo Brughetti (1965).⁶⁴ También artículos periodísticos y notas en diarios y revistas donde se remarcó su faz de acuarelista,⁶⁵ su plasticidad⁶⁶ o su carácter de “precursor del arte argentino”.⁶⁷

Ya en la década de 1970 Julio Payró lo incluyó como uno de los más importantes artistas dentro de los *23 pintores de la Argentina*⁶⁸ y dedicó un libro a Pueyrredón y Joseph Dubordieu con motivo de sus reformas en la Plaza de la Victoria efectuadas a mediados de la década de 1850.⁶⁹ En noviembre de 1970 y en conmemoración del centenario del fallecimiento del artista, el Museo Pueyrredón de San Isidro efectuó una muestra retrospectiva de su obra con un estudio preliminar a cargo de Marcos de Estrada, director

⁵⁹ Samuel Oliver, *Argentina en el arte: El retrato en el siglo XIX*, vol. 1, n° 3, Buenos Aires, Viconte, 1966.

⁶⁰ Manuel Mujica Láinez, “El pintor de San Isidro” en Manuel Mujica Láinez, *Aquí vivieron. Historias de una quinta de San Isidro, 1583-1924*, Buenos Aires, Sudamericana, 1962, pp. 74-77.

⁶¹ Ricardo Piccirilli (Dir), *Diccionario Histórico Argentino*, Buenos Aires, Artes gráficas, 1954.

⁶² Vicente Cutolo, *Nuevo Diccionario biográfico argentino (1750-1930). Tomo V: N-Q*, Buenos Aires, Elche, 1968, pp. 621-623.

⁶³ Vicente Gasualdo, *Enciclopedia del Arte en América*, Buenos Aires, OMEBA, 1968, Tomo 5, s/p.

⁶⁴ Romualdo Brughetti, *Historia del arte en Argentina*, México D. F., Pomarca, 1965, pp. 26-30.

⁶⁵ Romualdo Brughetti, “Pueyrredón acuarelista” en *La Nación*, Buenos Aires, 13/01/1957.

⁶⁶ Julia Durañona, “Tres cuadros de Prilidiano Pueyrredón” en *La Nación*, Buenos Aires, 15/06/1966.

⁶⁷ *Vea y Lea. La gran revista americana*, n° 396, Buenos Aires, Emilio Martínez, 1962.

⁶⁸ Julio Payró, *23 pintores de la Argentina (1810-1900)*, Buenos Aires, EUDEBA, 1978.

⁶⁹ Julio Payró, *Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubordieu, la pirámide de mayo y la Catedral de Buenos Aires*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/Facultad de Filosofía y Letras, 1972.



de aquella entidad.⁷⁰ Las referencias a partir de entonces comienzan a multiplicarse, reivindicando tanto el eclecticismo y versatilidad del artista: Nora Aguilera destacó la polifacética producción de Pueyrredón como arquitecto, ingeniero y paisajista;⁷¹ Adolfo Luis Ribera lo inscribió como el retratista por excelencia del siglo XIX;⁷² José Luis Romero lo posicionó como un “pintor criollista” que “reacciona” ante la europeización⁷³ y Bernardo Lozier Almazán consideró a Pueyrredón un gran “protagonista” en su reseña histórica del partido de San Isidro.⁷⁴ También es posible hallar alusiones significativas en *Los primeros pintores* de José García Martínez (1982),⁷⁵ el *Diccionario de artistas plásticos* coordinado por Vicente Gesualdo (1968 y 1988)⁷⁶ o la *Historia del arte argentino* de Jorge López Anaya (1997).⁷⁷

Pese a sus diferencias estos trabajos se inscriben como parte de un acervo bibliográfico extenso y en muchos casos sólidamente documentado, al cual hemos denominado bajo el título de “abordajes clásicos”, en virtud de la perspectiva heurística que en general adoptan. Esto porque en mayor o menor grado tales autores colocan al artista/personaje en el centro de la escena y a sus obras como productos de un genio o voluntad creadora. No obstante y en buena medida gracias a la polivalencia cultivada por Pueyrredón, en las últimas décadas se han revisitado sus producciones con renovados enfoques, recuperando en ocasiones algunas de las semillas plantadas por esta literatura.

1. III. b. Nuevas perspectivas

El panorama historiográfico hasta aquí referido se vio modificado en los últimos años del siglo XX, concretamente a partir de la década de 1990. Influenciados por una

⁷⁰ Marcos De Estrada, *Prilidiano Pueyrredón. Exposición de obras del artista, en el centenario de su fallecimiento*, San Isidro, Fondo Nacional de las Artes, 1970.

⁷¹ Nora Aguilera, “Prilidiano Pueyrredón, arquitecto, urbanista, ingeniero” en *Cuadernos de Historia del Arte*, n° 10, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1971, pp. 69-86.

⁷² Adolfo Ribera, *El retrato en Buenos Aires, 1580-1870*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1982.

⁷³ José Luis Romero, “El ambiente intelectual y artístico en Sudamérica, 1835-1810” en José Luis Romero, *La experiencia argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Taurus, 2004, p. 219.

⁷⁴ Bernardo Lozier Almazán, *Reseña histórica del Partido de San Isidro*, San Isidro, Las Lomas, 1986, pp. 149-153.

⁷⁵ José García Martínez, “Los primeros pintores. Clima de arte en el Buenos Aires romántico” en *Separata de la Revista Hitos*, año IV, n° 10, Buenos Aires, 1982.

⁷⁶ Vicente Gesualdo, Aldo Biglione y Rodolfo Santos, *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Inca, 1988.

⁷⁷ Jorge López Anaya, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 33-36.



tendencia revitalizante de los estudios visuales a nivel global y el (re) posicionamiento de la imagen dentro de las Ciencias Sociales al cual aludiremos en el siguiente capítulo, la historiografía del arte argentino experimentó una renovación vinculada a las figuras de Adolfo Luis Ribera, Hector Schenone y José Emilio Burucúa. Este último será tal vez el de mayor incidencia por ser quien “modifica la manera de ‘hacer’ historia del arte”⁷⁸ otorgando énfasis a la relación entre imágenes e ideas. Producto de estas derivaciones e innovaciones en el campo historiográfico se reavivó el interés por autores que como Prilidiano Pueyrredón, ofrecían posibilidades metodológicas novedosas merced a la multiplicidad de registros y facetas que cultivó.

Así surgió en 1995 un examen iluminador respecto a los estudios sobre el artista. Se trató de un breve artículo titulado “Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado” de Laura Malosetti Costa.⁷⁹ En este trabajo la autora revisó un aspecto hasta entonces poco explorado del artista como es la del pintor de desnudos sugerentes y eróticos en el Buenos Aires de mediados de siglo XIX. Se propuso desmitificar la figura de Pueyrredón como un pintor enigmático que con sus desnudos intentaba crear cuadros “obscenos y lascivos”, destinados al consumo personal y no para ser expuestos en público.⁸⁰ Para indagar en ello Malosetti recurrió a una serie de fuentes periódicas⁸¹ que le permitieron postular que dos trabajos emblemáticos como *El baño* (1865) y *La siesta* (c. 1865) representaban un punto de tensión entre lo público y lo privado.⁸² Planteó además la hipótesis de trabajo en torno a la posibilidad de que dichas obras hayan constituido parte de un entramado de mayor complejidad como lo fue el *afrancesamiento* de la clase alta porteña. Mediante estos vectores la autora reforzaría su postulado inicial en torno a la finalidad de “consumo privado” de estas producciones, guardando las “modas francesas” para la intimidad.⁸³ Sus conclusiones podrían reducirse a que en definitiva estos registros pictóricos no fueron producto del “capricho” de un “excéntrico” pintor sino más

⁷⁸ Gabriela Siracusano, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁹ Laura Malosetti Costa, “Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado” en *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 126-139.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 128-129.

⁸¹ Las fuentes a las que recurre están condensadas en los periódicos *La Tribuna* y *El Nacional*.

⁸² *Ibid.* p. 130.

⁸³ Como parte de esta indagación, la autora vincula las citadas producciones con la difusión del daguerrotipo erótico francés de mitad del siglo diecinueve. Véase *Ibid.*, p. 128 y p. 133.

bien “una primera entrada de la tradición europea del desnudo erótico”.⁸⁴ Teniendo en cuenta la experiencia formativa de Pueyrredón en Francia así como la fuerte penetración de ideas europeas por entonces, la hegemonía cultural gala en el espacio local y la reconfiguración de la sociedad porteña durante aquellos años, las conclusiones a las que arribó Malosetti Costa representan una interpretación cabal, articulada, estimulante y por demás convincente de estas dos singulares telas.

En 1999, el Banco Velox editó un trabajo con la colaboración de Roberto Amigo, Patricia Giunta y Félix Luna.⁸⁵ Amigo fue quien inscribió a la obra de Pueyrredón como un dispositivo central para comprender lo que consideró un fenómeno más amplio definido como los cambios en la cultura visual porteña de mediados del siglo XIX.⁸⁶ Desde su óptica lo que constituyó una nota dominante en las pinturas de Pueyrredón es el hecho de responder a nuevos patrones artístico-culturales que, aun estando sujetos a las condiciones de producción local, posibilitaron una ampliación y “expansión de la visualidad burguesa”. Retomando los postulados expuestos por Pilar González Bernaldo de Quirós en su tesis doctoral sobre las formas de construcción de una identidad colectiva-nacional en el Buenos Aires de mitad del diecinueve,⁸⁷ tanto como las claves principales del citado trabajo de Arminda D’Onofrio, Roberto Amigo destacó la participación y vinculación de Pueyrredón en diferentes ámbitos de sociabilidad de la época tales como los espacios de difusión de la visualidad. Evaluó así que el artista contribuyó a la creación de formas simbólicas de identidad común ancladas en la pertenencia a una elite porteña, lo cual “determinó las figuras que ocuparon el lugar de la memoria nacional”.⁸⁸ Siguiendo ese sendero, Patricia Giunta hizo hincapié en la importancia de la figura de Pueyrredón en el universo de la época y el peso que tuvo en la construcción de un “arte nacional” junto a otros artistas como Carlos Morel (1813-1894) y Cándido López (1840-1902). Según Giunta la característica principal

⁸⁴ Pilar González Bernaldo de Quirós, *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades de buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1° reimp, 2008 (1999).

⁸⁵ Félix Luna, Roberto Amigo, y Patricia Laura Giunta, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999.

⁸⁶ Sobre el concepto de cultura visual véase entre otros: Nicolas Mirtzoeff, *op. cit.*; William John Thomas Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009 (1994); Fernando Hernández, “¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?” en *Educação e realidade*, vol. 30, n°2, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005, pp. 9-34; Roberto Amigo, “Prilidiano Pueyrredón y la formación de una cultura visual...” *op. cit.* pp. 30-54.

⁸⁷ *Ibid.* p. 30.

⁸⁸ *Ibid.* p. 31.

que distinguiría a Pueyrredón es que “define el espacio de la pampa como ningún otro artista lo hizo antes, transmitiendo la esencia de ese desierto, de esas grandes extensiones de planicie.”⁸⁹

Aquel mismo año María Lía Munilla Lacasa dentro de la colección *Nueva Historia Argentina* editada por Sudamericana bajo la dirección de José Emilio Burucúa, destacó la multiplicidad de labores en las que se desempeñó Pueyrredón, señalando que con sus pinturas campestres “describió las características geográficas y sociales de la pampa argentina”.⁹⁰ La autora resaltó además las cualidades plásticas de Pueyrredón, focalizando en los pormenores que rodearon la creación de una de sus obras más emblemáticas: el *Retrato de Manuelita Rosas* (1851). Aunque su examen es valioso en tanto se aparta de una mirada teleológica de la obra de arte, resulta sintomático que recurra a una interpretación de naturaleza “clásica” para explicar *Un alto en el campo* (1861), retomando una definición de Ribera según la cual esta obra aludiría a una “convivencia entre la ciudad y el campo encarnada en los grupos humanos que, reunidos en escenas particulares, exhiben su diversa procedencia social mediante sus vestimentas y hábitos”.⁹¹ Revalidando este tipo de expresiones, en algunos de sus trabajos Rodrigo Gutiérrez Viñuales ha hecho referencia a las obras de carácter rural de Prilidiano Pueyrredón,⁹² destacando tanto la importancia de estas en la pinacoteca del propio artista y otorgando peso a la tradición que estas obras condensaron, destacando que las mismas se inspiraban en las costumbres argentinas y pueden ser vistas como instancias de continuación de la perspectiva ensayada por artistas viajeros predecesores. Desde otra perspectiva heurística Marta Penhos mencionó a *Un alto en el campo* como un elemento que coadyuvó en la configuración de un fenómeno de mayor complejidad como la construcción de una visión paisajística, compuesta por una tradición

⁸⁹ Patricia Laura Giunta, “Prilidiano Pueyrredón y los orígenes del arte nacional” en Félix Luna, Roberto Amigo y Patricia Laura Giunta, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁰ María Lía Munilla Lacasa, “Siglo XIX: 1810-1870” en José Emilio Burucúa (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Tomo I*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 145.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 143-146.

⁹² Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez y Elsa Radovanovic “Iconografía y expresión visual de la Historia” en *La junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, Volumen II, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996, pp. 428-450; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776-1930)*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 45-48.

que incluía también a los relatos de viajeros.⁹³ Sin desconocer el peso y la importancia que la tradición pictórica local ejerció en nuestro artista, en esta tesis nos situamos más cerca del enfoque propuesto por Penhos, puesto que concebimos a las pinturas como acciones estéticas que posibilitaron una diferenciación y por tanto contienen índices que nos permiten acceder a la actividad visual del pasado. En este sentido atendemos a las posibilidades que las mismas generaron en un contexto de variedades y permutas, más que entenderlas como “ilustraciones” transparentes de costumbres locales definitivas. De allí que entendamos a lo largo de esta tesis a las pinturas como documentos opacos en cuyos lindes es posible encontrar “huellas” que permitan clarificar su propia producción.

Los desnudos pintados por Pueyrredón serán revisitados ya en el siglo XXI aunque desde una perspectiva diferente a la de Malosetti Costa. Andrea Peresan Martínez y Aimé Iglesias Lukin⁹⁴ pusieron de relieve a través del análisis de la obra *El Baño* (1865) el rol social que desempeñaba la mujer en la cultura porteña de la segunda mitad decimonónica. Si bien coinciden con Malosetti Costa al postular que dicha obra no fue concebida para ser consumida públicamente sino como experiencia pictórica privada,⁹⁵ destacan como conclusión que el artista se habría apartado de los cánones “objetualizantes” de la mujer – por entonces reinantes- para construir un retrato más íntimo y personal del modelo femenino. Para finalizar este recorrido conviene remarcar que Ignacio Gutiérrez Zaldívar,⁹⁶ José Alemán,⁹⁷ Gabriela Giurliani⁹⁸ y Roberto Amigo⁹⁹ han efectuado recientemente diversas indagaciones sobre Pueyrredón, revitalizando su importancia en conexión con el contexto en el cual fueron producidas sus obras¹⁰⁰ o en vínculo con la ampliación del mercado artístico epocal.¹⁰¹

⁹³ Marta Penhos, “Modelos globales frente a espacios locales: tensiones en la obra de dos artistas europeos en la Argentina del siglo XIX” en *Studi Latinoamericani*, (4), Udine, 2008, p. 3.

⁹⁴ Andrea Peresan Martínez y Aimé Iglesias Lukin, “Desnudo subjetivo, aproximaciones contextuales y plásticas a la obra *El baño* de Prilidiano Pueyrredón” en *AdVersus*, año 5, n° 12-13, 2008, pp. 133-151.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *El arte de los argentinos. Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Atlántida, 2009.

⁹⁷ José Antonio Alemán, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, Colección Grandes pinturas del Museo Nacional de Bellas Artes Argentinos y Latinoamericanos, 2011.

⁹⁸ Gabriela Giurliani, “La Colección Prilidiano Pueyrredón del Museo Pueyrredón” en *Investigación Curatorial para el Espacio de Arte Prilidiano Pueyrredón de la Asociación Amigos del Museo Pueyrredón*, 26/10/2012, San Isidro, Academia Argentina de Cultura, 2012.

⁹⁹ Roberto Amigo, *Pintura Republicana: Colección del Museo Pueyrredón*, San Isidro, Municipalidad de San Isidro, 2014.

¹⁰⁰ José Antonio Alemán, *op. cit.*; Gabriela Giurliani, *op. cit.*; Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *op. cit.*

¹⁰¹ Roberto Amigo, *Pintura Republicana... op. cit.*, p. 52.



Como una primera conclusión de este recorrido podemos señalar que sea porque Pueyrredón fue considerado uno de los grandes artistas nacionales o porque se lo analizó a la luz de sus destrezas técnicas y estilísticas, la literatura en general y la historiografía en particular revelan estudios centrados principalmente en su producción retratística, género en el cual destacó tanto por su técnica, calidad de sus retratados e importancia de las imágenes realizadas. Desde el punto de vista epistemológico se advierte principalmente, aunque no únicamente, en los estudios de corte “clásico” una metodología donde predominó la atención a las características subjetivas del pintor para explicar sus obras.¹⁰² De allí que se hayan concebido a las mismas como una síntesis de la imagería de un artista “excelso” con “extraordinario manejo de la técnica”¹⁰³ y/o que “decide dejar su testimonio”¹⁰⁴ para las generaciones futuras.¹⁰⁵ Estos enfoques no se agotan específicamente a un momento histórico determinado sino que dominan buena parte de la producción sobre el artista y su obra. En resumen y sin pretender obliterar la importancia que el método biográfico posee y atendiendo a sus saludables recaudos,¹⁰⁶ nos referimos aquí a explicaciones de las obras de arte ancladas en una línea denominada, probablemente con cierta injusticia, como “vasariana”,¹⁰⁷ según la cual se concibe a la vida del personaje como vehículo que permitiría explicar y/o interpretar la materialización de la obra de arte. Desde esta perspectiva se

¹⁰² Eduardo Schiaffino, *op. cit.*; José León Pagano, *El arte... op. cit.*; Jorge Romero Brest, *Prilidiano... op. cit.*; José León Pagano, *Prilidiano... op. cit.*; Ricardo Piccirilli (Dir), *op. cit.*; Julio Payró, *op. cit.*; Jorge Romero Brest, *Argentina en el arte... op. cit.*; Samuel Oliver, *op. cit.*; Bernardo Lozier Almazán, *op. cit.*; Marcos De Estrada, *op. cit.*; Jorge López Anaya, *op. cit.*; María Lía Munilla Lacasa, *op. cit.*; Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *op. cit.*; José Alemán, *op. cit.*; Gabriela Giurliani, *op. cit.*

¹⁰³ Romero Brest, Jorge. *Argentina en el arte... op. cit.*; Samuel Oliver, *op. cit.*; Jorge López Anaya, *op. cit.*

¹⁰⁴ Jorge Romero Brest, *Argentina en el arte... op. cit.*; Samuel Oliver, *op. cit.*; Bernardo Lozier Almazán, *op. cit.*; Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *op. cit.*; Gabriela Giurliani, *op. cit.*

¹⁰⁵ José León Pagano, *op. cit.*;

¹⁰⁶ Nos referimos a las críticas realizadas por Pierre Bourdieu al poner de relieve las “ilusiones” que la biografía conlleva, incluyendo el severo riesgo de concebir teleológicamente las trayectorias de los individuos analizados. Véase Pierre Bourdieu, “La ilusión biográfica” en Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 74-83.

¹⁰⁷ Aludimos a Giorgio Vasari, quien publicó en el siglo XVI la comúnmente conocida *Vida de pintores*, siendo inscripto como uno de los precursores de la Historia del Arte en tanto campo específico de conocimiento. Simplificada como un estudio de los individuos artísticos, el trabajo de Vasari posee referencias más dilatadas que aluden, explican e interpretan tanto el contexto artístico como la atmósfera de producción social de su época. Empleamos el término “vasariano” para denominar perspectivas centradas en el sujeto productor más que en una interpretación global de las obras, el artista y su tiempo. Cfr. Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimbaue hasta nuestros tiempos (Antología)*, Madrid, Tecnos, 1998 (1550).



trataría de crónicas o “elogios”¹⁰⁸ que no distarían demasiado de la declaración de Gutiérrez en 1865, aunque estimulados por otras motivaciones y amparados por otros escenarios históricos.

Lo anterior nos lleva a enfatizar que dentro del campo histórico han sido numerosas las reflexiones respecto al papel valioso que desempeña la biografía así como sus potencialidades heurísticas, siendo destacados los aportes realizados por Giovanni Levi¹⁰⁹ y Françoise Dosse,¹¹⁰ por ejemplo. En el campo de la historia del arte igualmente resulta aconsejable atender a la subjetividad dando cuenta de trayectorias personales aunque sin perder de vista los condicionamientos dados por el contexto social o las estructuras.¹¹¹ En sintonía con lo expuesto por Tzvetan Todorov en su trabajo sobre Goya,¹¹² creemos necesario considerar al artista no solo como un hijo de su tiempo sino también como un personaje culturalmente complejo, dotado de concepciones ideológicas, culturales, artísticas y sensibles en las cuales pretendemos adentrarnos.

Considerando estos aportes entendemos que el foco reside no tanto en el empleo o no de la biografía como tal sino más bien en las formas en que esta es utilizada. Para nuestro trabajo consideramos valiosos por distintos motivos indagaciones como las de D’Onofrio, Malosetti Cosa, Giunta, Amigo, Penhos o Iglesias y Peresan,¹¹³ quienes han observado las producciones de Pueyrredón como creaciones inscriptas en entramados de mayor complejidad que las dotaba de sentido.¹¹⁴ Dicha perspectiva no reniega de la biografía sino que concibe a sus pinturas en relación con un imaginario nacional,¹¹⁵ una visión republicana,¹¹⁶ unas normas de sociabilidad propias del mundo de la elite¹¹⁷ o bien de una

¹⁰⁸ Georges Didi-Huberman, *La supervivencia de la imagen. Historia del arte y tiempos de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009, p. 9.

¹⁰⁹ Giovanni Levi, “Los usos de la biografía” en *Historias*, n° 37, México, INAH, octubre 1996-marzo 1997.

¹¹⁰ Françoise Dosse, *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007.

¹¹¹ Jacques Thuillier, *Teoría general de la Historia del Arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

¹¹² Tzvetan Todorov, *Goya. A la sombra de las luces*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2011.

¹¹³ Laura Malosetti Costa, “Los desnudos...” *op. cit.*; Roberto Amigo, Patricia Giunta y Félix Luna, *op. cit.*; Roberto Amigo, *Pintura republicana... op. cit.*; Andrea Peresan Martínez y Aimé Iglesias Lukin, *op. cit.*

¹¹⁴ Jorge Romero Brest, *Prilidiano Pueyrredón... op. cit.*; Arminda D’Onofrio, *op. cit.*; Laura Malosetti Costa, *op. cit.*; Roberto Amigo, Patricia Giunta y Félix Luna, *op. cit.*; José Alemán, *op. cit.*; Andrea Peresan Martínez y Aimé Iglesias Lukin, *op. cit.*; Roberto Amigo, *Pintura republicana... op. cit.*

¹¹⁵ Arminda D’Onofrio, *op. cit.*; José Alemán, *op. cit.*; Mariana Giordano, “Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX” en *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. CLXXXV, n° 740, 2009, pp. 1285-1286.

¹¹⁶ Roberto Amigo, *Pintura republicana... op. cit.*

¹¹⁷ Laura Malosetti Costa, *op. cit.*

cultura visual burguesa en expansión.¹¹⁸ Con lo anterior queremos decir que teniendo en cuenta estos aportes, pretendemos ahondar en las piezas de Pueyrredón para dar cuenta de un escenario dinámico que contiene tanto la formación del artista en el exterior como su establecimiento, trayectoria y producción en el Buenos Aires de mitad del diecinueve. Al mismo tiempo y siguiendo lo propuesto por Roberto Amigo, consideramos que estas pinturas forman parte de un cambio en la cultura visual producto de una modificación en las pautas de sociabilidad¹¹⁹ experimentado por aquella comunidad. La pregunta que nos guía es comprender de qué modo, bajo qué operaciones y con qué posibles finalidades estas obras fueron concebidas, exhibidas y consumidas en su contexto. Es decir, buscamos situar la singularidad del copo de nieve en el devenir arrollador de la avalancha.¹²⁰

Nuestro aporte con esta tesis radica en apreciar a Pueyrredón como un individuo moderno de múltiples perfiles, entre los cuales es posible hallar un interés por las costumbres rurales. Pero nuestra perspectiva lo coloca bajo otra lente que la de un pintor “costumbrista” que “retrató” el campo, pretendiendo complejizar su figura y su obra dotándola de sentido en un entramado abigarrado, al cual podemos acceder a través de sus pinturas. Concebimos a estas no como “obras de arte” sino como artefactos visuales dentro de una atmósfera moderna en la que compitieron modos de expresar la existencia, entender y visualizar el espacio, depurar las conductas, gestionar las inquietudes sociales y modelar sus presentaciones. En vínculo con un universo social que se complejizaba y una ciudad que se conectaba al mundo, es posible ver en estas piezas rurales huellas de una modificación en las sensibilidades urbanas, entendidas en su faz visual como una potestad de ver, mostrarse y mirar de una porción de la sociedad en una época determinada. Con miras a posar más nítidamente el trabajo buscaremos clarificar algunos de estos aspectos, explicitando cuáles son los conceptos más relevantes y nodos problemáticos que sustentan nuestra labor.

¹¹⁸ Roberto Amigo, “Prilidiano Pueyrredón y la formación de una cultura visual...” *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁹ Pilar González Bernaldo de Quiros, *op. cit.*

¹²⁰ Recuperamos esta expresión de Iván Jablonka como metáfora de empleo del método biográfico. Cfr. Iván Jablonka, *Historia de los abuelos que no tuve*, Buenos Aires, Libros del zorzal, 2015; Lucas Andrés Masán, “El copo y la avalancha. Los estudios sobre Prilidiano Pueyrredón” en *Boletín de Arte*, Facultad de Bellas Artes, UNLP, Papel Cosido, 2020 [en prensa].

1. IV. Marco conceptual. Sensibilidad visual moderna

Anteriormente señalamos el posicionamiento con el cual abordamos estos registros pictóricos, concebidos más allá de su facultad artística o estética para pensarlos como actos icónicos diferenciadores. A razón de ello y por emprender una labor de análisis con testimonios visuales, es necesario cotejar una serie de riesgos así como las potencialidades que este tipo de material nos presenta. En virtud de estas es que proponemos el concepto híbrido de sensibilidad visual moderna para dar cuenta de una compleja relación que se estableció entre las imágenes, su autor, la comunidad a la que pertenecía y el contexto del cual formaron parte. Veamos más detenidamente a qué nos referimos con esta noción y de qué manera se articula en nuestro trabajo.

Partimos de un concepto vertebrador como el de “sensibilidad”, entendida como un abanico que contempla la disposición humana por generar, promover, gestionar y recibir estímulos de distinta naturaleza y bajo diversas formas. Como mostró José Pedro Barrán para el caso uruguayo, durante la segunda mitad del siglo XIX emergió una nueva sensibilidad que promovió criterios vinculados al disciplinamiento en pos de un ideal moderno y civilizado que juzgó “impúdica toda soltura”.¹²¹ Siguiendo la tradición de autores como Lucien Febvre,¹²² Alain Corbin,¹²³ Georges Vigarello,¹²⁴ Arlette Farge,¹²⁵ Simon

¹²¹ Véase José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay, Tomo I: la cultura bárbara (1800-1860)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990; José Pedro Barrán, *Historia..., Tomo II... op. cit.*

¹²² A mediados del siglo XX Lucien Febvre puso de relieve la importancia de la audición en el siglo XVI en su estudio sobre Rabelais. Véase Lucien Febvre, *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*, Madrid, Akal, 1993 (1959).

¹²³ Alain Corbin posó su mirada en las formas que adquirió la sensibilidad olfativa entre los siglos XVIII y XIX. En otros trabajos dio cuenta del sentido auditivo vinculado a las campanadas durante la etapa final del Antiguo Régimen o de las propiedades del gusto respecto a la valoración de las aguas dulce y salada. Véase Alain Corbin, *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (1982); Alain Corbin, *Les cloches des la terre, Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, París, Albin Michel, 1994; Alain Corbin, “Reflexiones sobre el agua dulce, el agua salada, y su historia” en *Cuadernos LIRICO*, n° 18, 2018 [en línea].

¹²⁴ Vigarello estudió la higiene corporal, las metodologías implicadas en la limpieza y las formas que asumió la violencia a través de la violación, por ejemplo. Véase Georges Vigarello, *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1991 (1985); Georges Vigarello, *Historia de la violación. Siglos XVI-XX*, Madrid, Cátedra, 1999; Georges Vigarello, “Higiene corporal y cuidado de la apariencia física” en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (Dir.), *Historia del cuerpo, Vol. 2: de la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, Madrid, Taurus, 2005, pp. 281-293.

¹²⁵ Recuperando el postulado benjaminiano de redimir a los difuntos, Farge realizó una historia de las corporalidades de los desposeídos a través de sus sensibilidades, percepciones y emociones durante la Francia del siglo XVIII. Véase Arlette Farge, *Efusión y tormento. El relato de los cuerpos*, Buenos Aires, Katz, 2008.



Schama¹²⁶ y especialmente el propio Barrán buscamos adentrarnos en esta evanescente trama de lo sensible a través de una faz cara a la modernidad como lo fue su dimensión visual. Según nos refiere el historiador uruguayo, una historia de la sensibilidad:

Pretende ser, más que una historia de los hábitos del pensar de una época – aunque también puede incluirlos-, una historia de las emociones; de la rotundidad o brevedad culposa de la risa, o del sentimiento encogido y reducido a la intimidad; del cuerpo desenvuelto o del encorsetado por la vestimenta y la coacción social que juzga impúdica toda soltura.¹²⁷

En línea con los rasgos generales y con muchos de los específicos de su propuesta, calibramos nuestra lente sobre el espacio urbano porteño, precisamente en los momentos en que una nueva forma de gestión de la comunidad comenzó a tomar forma. Fueron tiempos también en donde se maceró la configuración de un “nuevo orden político” y se definieron las líneas básicas de un nuevo Estado centralizado, fenómeno que persistirá y se consolidará algunas décadas después. Dentro de aquel contexto de reperfilamientos, adecuaciones y permutas entendemos que tanto la experiencia humana como la modelación de sus percepciones son la resultante de una capacidad multisensorial y en ningún caso acotada únicamente a un único sentido como puede ser el de la visión. No obstante, evaluamos perentorio atender principalmente a este universo por dos razones que poseen un peso específico propio. En primer lugar, por trabajar con insumos pictóricos que ante todo nos revelan actividades y operaciones visuales pretéritas. En segundo término, porque este sentido se hallaba entonces muy solicitado en el ámbito de lo sensible, inscripto en una coyuntura cultural favorable a la incorporación de nuevas técnicas de reproducción y consumo icónicos, las cuales posibilitaron una auténtica irrupción de lo visual, localizada en ámbitos que excedían los marcos de la pintura y que iban desde los lugares de sociabilidad hasta el espacio público, pasando por las publicaciones periódicas, los proyectos culturales, los emprendimientos comerciales de diversa índole y las imaginaciones.

Considerando lo anterior resulta válido recordar que como propuso Alain Corbin: “Ha llegado la hora de volver a considerar esta histórica batalla de la percepción y de volver

¹²⁶ Además de trabajar con testimonios visuales a los cuales nos referiremos en el próximo capítulo, Simon Schama describió la *Ámsterdam de Rembrandt* a través de la múltiple y estimulante oferta sensorial que esta ofrecía. Simon Schama, *Los ojos de Rembrandt*, Barcelona, Plaza & Janes, 2002.

¹²⁷ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad... Tomo I... op. cit.*, p. 11.

a descubrir la coherencia de los sistemas de imágenes que presidieron su desencadenamiento”.¹²⁸ Bajo este prisma y asumiendo que estudiar la sensibilidad implicaría ensayar una operatoria que “pretenda describir el sentir colectivo al que nadie escapa, por encumbrado o bajo que se encuentre en la escala social”,¹²⁹ buscar la coherencia de esos sistemas de imágenes que permitieron el desencadenamientos de una sensibilidad “civilizada” se inscribe como una tarea de primera necesidad para nuestros fines. Siendo conscientes del foso cultural¹³⁰ que separó a la elite urbana letrada de otras capas sociales, los fenómenos que aquí abordamos no expresan casos aislados o miradas nostálgicas sino que se constituyen como acciones icónicas específicas dentro de un campo de sensaciones que involucró distintas estrategias, esperanzas, temores y proyecciones. Esto porque consideramos que Pueyrredón presentó con sus pinturas posibles miradas de un territorio que escapaba a los dominios visualmente inmediatos de aquellos habitantes urbanos, requiriendo de estos su atención. Pues si como refirió Jonathan Crary “el modo en que escuchamos, miramos o nos concentramos en algo con atención tiene una naturaleza profundamente histórica”,¹³¹ una historia acerca de las formas que adquirió la mirada sobre el mundo rural y sus sentidos asociados a partir de imágenes como las de nuestro artista, reclama para sí un abordaje amplio. Dentro de esta amplitud hallamos una noción que nos resultó operativa para examinar los campos de disputa en torno a lo icónico, cristalizados en la idea de “cultura visual”. Aunque en el próximo capítulo focalizamos en el estudio de la imagen, conviene ofrecer aquí precisiones respecto a este concepto por hallarse íntimamente conectado con la idea de sensibilidad.

La noción de “cultura visual” nos ofrece un potencial heurístico en tanto nos permite concebir el universo de lo visual de manera social abarcativa y no como un evento estrictamente fisiológico, biológico o natural. Un concepto cercano fue empleado por

¹²⁸ Alain Corbin, *El perfume o el miasma... op. cit.*, p. 10.

¹²⁹ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad... Tomo I... op. cit.*, p. 11.

¹³⁰ Tomamos la expresión “foso cultural” de José Emilio Burucúa para describir una relación que aunque separadas, encuentra afinidades que unen a la elite con la cultura popular. Tal convergencia, mediada por una circulación, debe ser entendida “no sólo como posesión compartida sino como una creación cultural en común en la que ninguno de los actores (hombres del pueblo y de las élites) se subordina a otros”. Cfr. José Emilio Burucúa, *Sabios y marmitones. Una aproximación al problema de la modernidad clásica*, Buenos Aires, Lugar Editorial, 1993, p. 17; José Emilio Burucúa, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica -siglos XV a XVII-*, Buenos Aires, Miño y Dávila editores, 2001, pp. 29-30.

¹³¹ Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008, p. 11.

Michael Baxandall en 1978 y aunque entonces no designó al término tal como hoy se lo entiende, su trabajo postuló que las diversas modalidades de lo icónico llevaban inscriptos sentidos, hábitos, costumbres, experiencias y actividades de carácter visual.¹³² En su clásico estudio sobre el Renacimiento refirió que las “capacidades y costumbres visuales” se hallaban encarnadas en un “estilo pictórico” y, dado que “el sentido de la vista es el órgano principal de la experiencia”, el análisis de aquel posibilitaría acceder a la “experiencia social específica” que lo modeló.¹³³ Bajo este rasero ver las pinturas de Piero della Francesca, Fra Angélico o Botticelli, implicaba posicionarse ante algo más que un cuadro u objeto artístico puesto que en verdad “estamos observando algo no sólo sobre ellos sino sobre su sociedad”.¹³⁴ En síntesis, tales imágenes ofrecían una comprensión de lo que suponía ser, intelectual y sensiblemente, una persona del Quattrocento.¹³⁵

Algunos años después de Baxandall la historiadora del arte Svetlana Alpers emplearía el concepto de “cultura visual” para referirse a una modalidad específica que caracterizó al arte flamenco durante el siglo XVII. Como una forma de reconstrucción de las condiciones de visibilidad de la sociedad holandesa de entonces, Alpers acentuó a través de un nutrido acervo documental e iconográfico, la simbiosis existente entre ciencia y arte que configuró un modo “descriptivo” de la realidad, el cual difería sustancialmente de la tendencia “narrativa” italiana, predominante en los modelos hegemónicos de la Historia del Arte hasta entonces.¹³⁶ Con el correr de los años y el desembarco de los estudios visuales como campo de preocupación específico -aspecto sobre el cual volveremos en nuestro próximo capítulo-, fue William Mitchell quien acuñó el término tal como hoy se lo entiende. El mismo refiere a un concepto que designa el universo de las imágenes y los modos de ver en un amplio sentido, incluyendo prácticas artísticas y culturales que contienen diversos objetos, soportes, materiales y procedencias.

La expresión ha sido clarificada por Nicolás Mirtzoeff al señalar que “La cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en

¹³² Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 186.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 187.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Herman Blume, 1987, pp. 21-22.

imágenes o visualizar la existencia”.¹³⁷ Esta afirmación conecta asimismo al concepto con su cariz eminentemente moderno. Considerada un campo emancipado de los estudios lingüísticos, la cultura visual también fue definida por Simón Marchán Fiz como el estudio de un prolífico conjunto de acciones que incluye aunque no agota “la disposición a reaccionar de una cierta manera ante la presencia de las imágenes” por parte de los individuos.¹³⁸ En suma, remitiendo a un vasto espectro frecuentemente criticado por su imprecisión, que involucra la visualidad humana en un tiempo determinado y lejos de constituirse como un nicho aislado de la experiencia, la cultura visual se inscribe como un lugar. Una arena de intercambios en tanto expresa un “lugar siempre desafiante de la interacción social”.¹³⁹ Resulta así más que un nicho estático un campo dinámico en donde lo visual se pone en entredicho, se gestiona, entra en conflicto y se disputa. En este sentido sería posible referirse a distintas culturas visuales en tensión, noción que subyace a lo largo de esta tesis. Aunque nos encargamos específicamente de las formas bajo las cuales se configuró una visión moderna en la pintura de Pueyrredón, en ningún caso sugerimos que se trate de una mirada única, totalizante o hegemónica.

Lo anterior encuentra explicación en varios aspectos combinados que modelaron un brumoso espectro de lo visible en el cual pretendemos adentrarnos, precisamente para obtener algo de nitidez. El carácter difuso mencionado refiere a que confluyen numerosos factores en el acto de interpretar una pieza visual que exceden la dimensión literaria y/o narrativa. Como una forma de sustento de esta complejidad y de sus imprecisos contornos, conviene remarcar que incluso la propia práctica de observación pictórica por parte del público en tiempos decimonónicos se hallaba en radical mutación, siendo definida por la inclusión de otras experiencias que excedían el dominio estricto de la pintura. Así lo explicó Crary al señalar que:

El observador de pinturas, en el siglo XIX, era también un observador que consumía, a la vez, una gama proliferante de experiencias ópticas y sensoriales. En otras palabras, las pinturas producían y asumían sentido no

¹³⁷ Nicolas Mirtzoeff, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁸ Simón Marchán Fiz, “Las Artes ante la Cultura Visual. Notas para una genealogía en la penumbra” en José Luis Brea, José Luis Brea (Coord.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 85.

¹³⁹ Nicolas Mirtzoeff, *op. cit.*, p. 21.

en una suerte de aislamiento estético imposible, ni en la continuidad de una tradición de códigos pictóricos, sino dentro de un caos en expansión de imágenes, mercancías y estímulos, como uno más de entre otros muchos elementos consumibles y efímeros.¹⁴⁰

Definiciones de la actividad visual de este tenor clarifican al tiempo que complejizan el fenómeno, mostrando a las pinturas como un estímulo dinámico antes que como un producto estático. También nos permite concebir el consumo de imágenes como un evento vinculante y complejo antes que como una acción apartada y simplificada. De allí que nos resulten operativas para adentrarnos en nuestros propósitos, en buena medida debido a la reconfiguración experimentada por Buenos Aires durante la década de 1860. Una ciudad activa compuesta por imágenes de distinto calibre que impactaron y a su vez fueron influenciadas por los nuevos parámetros visuales de la sociedad. Mediante este prisma las pinturas de Pueyrredón asumen las formas de posibilidades, en tanto habilitaron nuevas gestiones del espacio, las presentaciones, las conductas y la atención. Enfocando los lienzos de este modo y asumiendo que no expresan situaciones de “aislamiento estético” sino precisamente lo contrario, conviene atender a otras formas de lo sensible que incluyeron más no agotaron al fenómeno pictórico. Es por ello que postulamos la noción de sensibilidad visual como un modo de referir a una experiencia sumamente compleja y dinámica, compuesta no solo de factores estrictamente visuales sino también filosóficos, políticos, sociales, económicos y culturales.¹⁴¹

Esta combinatoria de dimensiones asociadas a las sensibilidades nos permite entrever el tránsito de una energía que se forjó en el seno de la elite porteña y que se constituyó en marca distintiva de sus relaciones e intercambios, tanto hacia el interior como hacia el exterior de su núcleo de pertenencia espacial. Asociado a esta idea entran en consideración

¹⁴⁰ Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC, 2008, p. 40

¹⁴¹ Un concepto estrechamente ligado a la sensibilidad en este contexto es el de la atención, ya que: “a partir del siglo diecinueve la modernidad occidental ha exigido que los individuos se definan y conformen en términos de su capacidad para ‘prestar atención’, es decir, de su capacidad para desconectarse de un amplio campo de atracción -ya sea visual o auditivo- con el fin de aislar un reducido número de estímulos y concentrarse en ellos”. Para Crary este hecho resulta capital incluso hasta la actualidad: “El que nuestras vidas estén compuestas de retazos de estados inconexos no es una condición ‘natural’, sino el resultado de la densa y profunda remodelación de la subjetividad humana que ha experimentado Occidente durante los últimos ciento cincuenta años”. Véase Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción... op. cit.*, p. 11.

otras dos nociones relevantes a nuestra pesquisa como los términos de “civilización” y “modernidad”.

Si antes remarcamos las medulares implicancias del trabajo de Barrán, conviene subrayar también el aporte fundamental de Norbert Elías, quien estudió el *proceso* por el cual la “civilización” del comportamiento experimentó un paulatino aunque sustancial “cambio en la regulación de los impulsos y las emociones”.¹⁴² Aunque referido al caso europeo, muchas de sus premisas nos resultaron valiosas para explicar un proceso de largo alcance y hondas implicancias como el de “civilización”. Ello porque tal concepto debe ser entendido principalmente bajo una dimensión de carácter temporal:

La «civilización», a la que solemos considerar como una posesión, que se nos ofrece ya lista (...) es un proceso, o parte de un proceso en el que nos hallamos inmersos nosotros mismos. Todas aquellas particularidades que atribuimos a la civilización, esto es, máquinas, descubrimientos científicos, formas estatales, etc., son testimonios de una cierta estructura de las relaciones humanas, de la sociedad y de un cierto modo de organizar los comportamientos humanos.¹⁴³

Justamente por su propia naturaleza abstracta y activa este proceso no se efectuó de manera “consciente”, “racional” y “planificada” por parte de los individuos sino que se inscribió en el tiempo con el impulso -o paulatina colocación- de pautas de conducta, decoro y escrúpulos que se van refinando a través de las épocas. Estas modalidades se configuran mediante un desarrollo que no es ni lineal, ni irreversible y que incluso puede conocer retrocesos, regresiones o contradicciones producto de no resultar un tránsito acabado, automático o intencional. Pese a esta imprevisibilidad y asumiendo que no se caracteriza por una trazabilidad diseñada, no obstante “sigue un orden peculiar”.¹⁴⁴ De allí que la propuesta eliasiana contemple períodos más propicios para la promoción de ciertas conductas, vinculadas al tipo de organización que los grupos humanos construyen entre sí. Aunque articulada sobre la base de la experiencia europea y más precisamente sobre el momento absolutista francés, su propuesta en general y su teoría sobre la civilización en particular

¹⁴² Norbert Elías, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura, 1989 (1938), p. 168.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 449.

resulta un abordaje estimulante que ha sido empleado en trabajos sobre otras latitudes y temporalidades. Como expresó Eugenia Bridikhina en su trabajo sobre el Charcas colonial, la teoría eliasiana posee herramientas conceptuales que “(...) han sido readaptadas por los historiadores para el estudio de sociedades no europeas y también latinoamericanas” con favorables resultados.¹⁴⁵

Vistas de manera global estas reflexiones nos ofrecen lo “civilizado” como algo que al igual que la visión y la sensibilidad se caracterizan por su permanente elaboración, coligados dentro de una trama que no expresó una modificación radical de las pautas culturales sino instancias paulatinas de cambio social, con avances, permutas, contradicciones, retrocesos y disputas de sentido. Sugerir aquí un desarrollo uniforme, lineal y racionalmente direccionado sería fantástico, además de no atender al hecho de que la propia idea de “civilización” no ha sido un concepto de contenidos inmutables. En este sentido y referido al ámbito rioplatense cabe apuntar que aunque ideas como “barbarismo”, “salvajismo” e “incivilización” habían estado presente desde el siglo XVIII como motores expresivos que denominaban conductas socialmente poco afortunadas, las nociones de “civilización” y “barbarie” resultaron categorías centrales a mediados del siglo XIX para organizar los principios del estado moderno.¹⁴⁶ Independientemente entonces de estas variaciones conceptuales -cuyos tenores y matices escapan a nuestros objetivos-, conviene agregar que como señaló Raymond Williams, el término “civilización” posee una carga social relevante en la medida en que remite a “un estado o condición consumados de vida social organizada”.¹⁴⁷

Bajo esta lente y atendiendo a sus posibilidades, la teoría eliasiana nos permite comprender de qué manera se configuraron las pautas de escrúpulos sociales, hallando que en los momentos donde se constituye un monopolio de la coacción física resultan contextos particularmente aptos para el avance de pautas auto coaccionadoras o de contención,

¹⁴⁵ Eugenia Bridikhina, *Theatrum mundi: Entramados del poder en Charcas colonial*, La Paz, Institut français d'études andines, 2007, pp. 6-7.

¹⁴⁶ Julia Rodríguez, *Civilizing Argentina: Science, Medicine, and the Modern State*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2006, p. 14.

¹⁴⁷ Para Williams esta forma de organización conlleva tres sentidos asociados: la idea de proceso, modernidad y orden. Por tratarse de un estado consumado posee implicancias normativas capaces de ser conquistadas. Véase Raymond Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 59 y p. 61.

limitación, depuración y reperfilamiento de las conductas.¹⁴⁸ Hallamos precisamente en este aspecto conexiones directas con nuestro objeto de estudio y marco temporal, habida cuenta del proceso de conformación estatal previamente referido. Conviene anticipar entonces que, parafraseando a Natalie Zemon Davis, aunque el Estado no aparezca de manera explícita a lo largo de esta tesis, su configuración, organización, líneas maestras y estructura sobrevuela el ambiente general que aquí desarrollamos.¹⁴⁹ Es por ello que este trabajo también puede leerse en algún sentido como un estudio sobre los lineamientos invisibles a través de los cuales se cimentó la articulación de un contrato social complejo como fue la conformación de un nuevo orden político y social durante la década de 1860 en Buenos Aires. Con sus nodales acuerdos pero también con sus querellas, conflictividades y disputas.

De allí que emplearemos el término de *civilización* como un centro de gravedad sobre el cual orbitaron pautas de escrúpulos que favorecieron, incitaron o fortalecieron una economía afectiva autocontrolada, posturas que incentivaron intercambios subjetivos disciplinados, una progresiva estimulación de las modalidades del decoro y la auto-coacción, la asimilación de esquemas conductuales dulcificados y lo que podríamos denominar en términos muy generales como una depuración gradual del comportamiento. El término sugiere asimismo otros puntos de fuga ya que asumiendo que no se trata de una taxonomía analítica rígida, la recuperación del dilema propuesto por Sarmiento entre *civilización* y *barbarie*¹⁵⁰ operará a lo largo de este trabajo como un parteaguas simbólico, asociando la primera de estas ideas con el marco general de “disciplinamiento” y modernización que paulatinamente fue cristalizando en la ciudad durante el período.¹⁵¹

¹⁴⁸ Elías postula que las sociedades que construyen un monopolio estable de violencia física poseen división de funciones más complejas que aquellas que lo carecen. Esto redundaría en una mayor dependencia de las relaciones funcionales intersubjetivas, pues “cuanto más extensos son los ámbitos humanos sobre los que se extiende esa red [la de interdependencias producidas por una complejización de la estructura social] (...) tanto más amenazado socialmente está quien cede a sus emociones y pasiones espontáneas, mayor ventaja social tiene quien consigue dominar sus afectos (...)”. Por ello concluye: “El dominio de las emociones espontáneas, la contención de los afectos, la ampliación de la reflexión más allá del estricto presente para alcanzar a la lejana cadena causal y a las consecuencias futuras, son aspectos distintos del mismo tipo de cambio del comportamiento que se produce necesariamente al mismo tiempo que la monopolización de la violencia física y la ampliación de las secuencias de acción y de las interdependencias en el ámbito social. Se trata de una modificación del comportamiento en el sentido de la ‘civilización’”. Véase *Ibid.*, pp. 454-455

¹⁴⁹ Natalie Zemon Davis, “Las formas de la Historia Social” en *Historia Social*, n° 10: *Dos Décadas de Historia Social*, Valencia, primavera-verano, 1991, p. 180.

¹⁵⁰ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo, o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Nueva York, Appleton y Cía., 1868 (1845).

¹⁵¹ En el *Facundo* Sarmiento concibió una lucha entre ambos postulados que se extendía también a otras latitudes, imprimiendo al término “civilización” características precisas para designar lo europeo, urbano,

Previamente aludimos a un nodal acuerdo que cimentó la elaboración de un contrato social, aspecto sobre el cual conviene detenerse. Pues si la década de 1860 se halló teñida no únicamente con las coloraciones de las desavenencias sino que también es posible detectar una convergencia entre las elites. Nos referimos a la existencia de un “consenso civilizatorio” caracterizado por una confianza en la importancia de elementos “modernizadores” asociados a la noción de “progreso”. Vale subrayar que aunque la significación de dicho arreglo adquirió matices, resulta igualmente atendible que “las dirigencias que confluyeron después de Caseros coincidían en ese ideal compartido”.¹⁵² Dicho ideario resultaba una proyección a futuro que priorizaba el fomento y la promoción de los ferrocarriles, el comercio, la inmigración, la industria, la instrucción y la expansión-control territorial, entre sus claves más prominentes. En tiempos de inestabilidades y desasosiegos podemos encontrar aquí una nota de certidumbre por demás considerable.

Considerando esto es que a lo largo de este trabajo nos referimos al “acuerdo civilizatorio” como una tensión organizadora de los fenómenos culturales y especialmente simbólicos, calibrados a través de un antagonismo metafóricamente complementario entre “civilización” y “barbarie”. Tal discrepancia se insertó en la época también como un bosquejo que definió modelos y cuya delimitación presentará un carácter ulterior relevante, pues como explicó Chartier son justamente esquematizaciones de esta índole las que “generan las representaciones”, debiendo ser consideradas “como productores de lo social puesto que ellos enuncian los desgloses y clasificaciones posteriores”.¹⁵³ Además y como señaló Elías Palti “La lucha entre civilización y barbarie supondrá un antagonismo esencial

progresivo y adelantado. En oposición, denunciaba una “barbarie” caracterizada por lo nativo, rural, regresivo y atrasado. En esta batalla simbólica se trataba de optar por “una de las dos fases diversas que luchan” en la sociedad, decidiendo entre ser y no ser “salvaje”. El sanjuanino señaló en *Recueros de provincia* que: “me parece ver retratarse a esta pobre América del Sur, agitándose en su nada, haciendo esfuerzos supremos para desplegar las alas y lacerándose a cada tentativa contra los hierros de la jaula que la retiene encadenada”. Aquella “jaula” se hallaba construida con los barrotes de la “barbarie” y de lo “americano puro”, lo cual provocaba hondas “devastaciones” en “un suelo de los más privilegiados de la América” y que, de manera dramática la arrastraban hacia “su nada”. Es decir: no ofrecía horizontes de futuro, aspecto que retomaremos en nuestro capítulo final y en las conclusiones. Cfr. Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo... op. cit.*, p. 67, p. 15 y p. 13; Domingo Faustino Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, Santiago, Imprenta de Julio, 1850, p. 91; Domingo Faustino Sarmiento, *Obras completas, Tomo VII: Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, 1896, p. 15.

¹⁵² Hilda Sabato, *Historia de la Argentina, 1852-1890*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 100.

¹⁵³ Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 2005, p. IV.

a toda realidad histórica, delimitando dos universos de sentido opuestos”.¹⁵⁴ No obstante, cabe remarcar que se trató de “(...) mundos que giran en órbitas extrañas entre sí, pero en constante colisión” en la medida en que “uno representa la contracara necesaria del otro y ambos se suponen mutuamente”, instalándose así en “planos espacio-temporales diversos: mientras el primero transita las ciudades, el otro la campaña; uno se orienta hacia el litoral, el otro vive encerrado en su mediterraneidad; uno tiene su expresión política en el partido unitario, el otro en el federal; uno mira hacia el pasado colonial, el otro hacia el siglo XIX”.¹⁵⁵ Observadas de tal manera, este tipo de “ficciones orientadoras”¹⁵⁶ se incrustaron como transmisores de carácter ideológico con severas implicancias sociales y visuales, al permitir articular –simplificando, esbozando, representando y esquematizando- un conjunto de relaciones complejas basadas en la subordinación, el control y la dominación.¹⁵⁷

Incluso las resonancias del esquema sarmientino adquieren hondas implicancias ya que la dicotomía en cuestión “sobrepasa los límites de Argentina para extenderse por el territorio latinoamericano, suscitando polémicas y contribuyendo a la cristalización de ciertos estereotipos sobre el continente”.¹⁵⁸ Como esperamos mostrar en este trabajo tales repliques resultan observables en las pinturas de Pueyrredón, las cuales sugieren a su vez nuevos perfilamientos. Pues aunque con su evidente carga ideológica y etnocentrista el

¹⁵⁴ Elías Palti, *El momento romántico: nación, historia y lenguajes políticos en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Eudeba, 2009, p. 57.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ A juicio de Shumway estas ficciones orientadoras funcionan como “creaciones tan artificiales como ficciones literarias”, las cuales no pueden ser probadas pero influyen enérgicamente en el desarrollo de las naciones. Nicolás Shumway, *La invención de la Argentina. Historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé, 1993, p. 13.

¹⁵⁷ Los contornos de esta demarcación no se encuentran nítidamente definidos, pues evaluando el fenómeno desde otra perspectiva puede ser interpretado como herencia de la tradición cristiana que distingue de modo maniqueo entre bien/mal, Dios/demonio, cielo/infierno, etc. En otro sentido y parafraseando a Edward Said podríamos ver en el binomio civilización/barbarie una de tantas fábulas tendientes a escindir -quirúrgica y retóricamente- las culturas de los pueblos, entidades que son por definición complejas, heterogéneas, interdependientes e híbridas. Para Adolfo Colombres esta particular dualidad se confunde desde el siglo XIX con el progreso de la humanidad occidental, haciendo indivisible ambos postulados y viendo en lo “no occidental o occidentalizado a medias (...) una forma de la barbarie, palabra mágica que siempre sirvió para legitimar el genocidio, la deculturación compulsiva y el silenciamiento”. En similar perspectiva Bonfil Batalla denominó a esta operación como la construcción de “sociedades imaginarias”, en tanto se configura un horizonte de expectativas articulado sobre la sustitución de realidades propias por otras diferentes. En cualquier caso parece tratarse de un concepto tan amplio y profundo como la perspectiva desde la cual se lo enfoque. Véase Edward Said, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Debate, 1994, p. 13; Adolfo Colombres, *América como civilización emergente*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004, p. 108; Guillermo Bonfil Batalla, *Amerindia hacia el tercer Milenio*, México, INI, 1991, p. 85.

¹⁵⁸ María Ligia Coelho Prado, *América Latina en el siglo XIX: texturas, cuadros y textos*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2011 (2004), p. 136.

binomio “civilización-barbarie” permitió organizar la realidad de un modo singular operando también como una forma de ordenamiento no solo cultural, económico y político sino también espacial y temporal. Este aspecto ha sido explicado por Palti al expresar que la distinción contiene una modificación lógica, por cuanto si en la primera “reina el orden y la legislación racional, en el otro se instala la anarquía y la arbitrariedad”.¹⁵⁹ Análogamente entonces, si uno invita a la concordia y el mundo productivo, el otro contendría la destemplanza y las controversias. En síntesis podríamos considerar dos modelos opuestos y complementarios al mismo tiempo, por cuanto “(...) a un paradigma dinámico y lineal le opone otro circular y estático”, donde “Únicamente en el primero es posible el progreso, en el segundo sólo se produce indefinidamente el ciclo biológico natural de estancamiento material y la barbarie”.¹⁶⁰ Retornando a lo expuesto por Barrán con sus nociones de *sensibilidad bárbara* y *civilizada*, estos conceptos pueden funcionar como “ilustraciones de época (...) y en un sentido más vasto que el de Sarmiento”,¹⁶¹ incluyendo la sensibilidad de los “excesos” -sexuales, lúdicos, violencia, exhibición irrespetuosa de la muerte-, en oposición a una sensibilidad “disciplinadora” de aquellos.¹⁶² Según entendemos, es posible ubicar en este último grupo a la obra pictórica de temática rural de Pueyrredón, por considerar que el telón de fondo que organiza su producción es el de ser imágenes de la concordia social, de la convergencia y de un horizonte compartido entre los miembros de una comunidad. Afortunadas expresiones visuales y sociales expuestas en tiempos donde precisamente se gestaban, tensionaban y flexionaban algunos de estos postulados, resueltos en muchos casos como veremos, de manera dramática.

Este antagonismo de carácter abstracto que sustenta buena parte de nuestro enfoque se halló también materializado en otra distinción opaca como la de ciudad y campo, o sus expresiones de mundo urbano y rural que emplearemos como sinónimos en este trabajo. Al igual que con la división antes aludida, el empleo de términos como estos no refiere a una

¹⁵⁹ Elías Palti, *El momento romántico...* op. cit., p. 57.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Nótese el empleo de una metáfora visual por parte del historiador para definir el alcance de estos postulados. Véase José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad... Tomo I... op. cit.*, p. 15.

¹⁶² Íntimamente vinculada a la “modernización” de la sociedad uruguaya durante la segunda mitad del siglo XIX -más precisamente a partir de la década de 1860-, Barrán se interesa por estudiar lo que considera los mecanismos esenciales del sistema de civilización o disciplinamiento, que contienen la construcción de un orden social basados en “la vergüenza, la culpa y la disciplina”. José Pedro Barrán, *Historia..., Tomo II... op. cit.*, p. 13 y p. 28.

concepción unívoca sino más bien a términos polisémicos y variables.¹⁶³ Ciertamente es que en razón de su dependencia estos términos se auto implican recíprocamente y expresan su mutua coexistencia, o puesto en palabras de Fernand Braudel, “ciudades y campos no se separan nunca como el agua del aceite [sino que] coexisten separación y acercamiento, división y unión”.¹⁶⁴ Observando estas porosidades resulta posible no obstante asignar a cada área atributos en tanto “imagen” ya que “La atracción que ejerce la idea de campo tiene que ver con estilos antiguos, naturales, humanos [mientras que la de la ciudad] estriba en el progreso, la modernización, el desarrollo”.¹⁶⁵ Independientemente de los límites efectivos o no de estos términos, nos resulta útil reparar en los horizontes de posibilidades de estas expresiones pues en todo caso se trata de inventivas en las cuales “la ciudad imaginada precede a la real, y la impulsa en su construcción”.¹⁶⁶ Por otra parte la elusiva definición de estos espacios se hallaba presente en las imaginaciones y preocupaciones contemporáneas, habida cuenta de la insistente distinción con la cual se imprimían ambos componentes. Debemos considerar que lo anterior se insertó en un contexto de inestabilidades en el cual comenzaba a difuminarse esta relación *a priori* taxativa entre ciudad y campaña, adquiriendo cuerpo también otro tipo de oposición como la de la gran ciudad y su periferia,¹⁶⁷ ambas en crecimiento, modelación y redefinición.

Cabe remarcar aquí a los fines de situar con mayor precisión histórica nuestro enfoque, que para finales de la década de 1860 el espacio bonaerense en general y el urbano en particular es considerado en su conjunto como el más desarrollado, tanto por su densidad poblacional y niveles de instrucción como por su capacidad productiva, volumen económico, posicionamiento estratégico, circulación de información, ofertas culturales, tránsito tecnológico y oportunidades comerciales. Dentro de esta vasta constelación, la ciudad se erigió como un epicentro receptor de novedades que -como la fotografía, el telégrafo o el ferrocarril- ingresaban a través del puerto, imprimiendo tonalidades diversas

¹⁶³ Como señaló Raymond Williams campo y ciudad son realidades históricas variables no solo en sí mismas sino también en las relaciones que mantienen entre sí. Véase Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001 (1973), p. 357

¹⁶⁴ Fernand Braudel, *Civilización material, economía y capitalismo. Siglos XV-XVIII, Tomo I. Las estructuras de lo cotidiano: lo posible y lo imposible*, Madrid, Alianza, 1984, p. 425.

¹⁶⁵ Raymond Williams, *El campo y la ciudad... op. cit.*, p. 366.

¹⁶⁶ Armando Silva, “La ciudad como arte” en *Diálogos de la comunicación, n° 47: ciudad y comunicación*, Medellín, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, 2005, p. 56.

¹⁶⁷ Henry Lefebvre, *De lo rural a lo urbano*, Barcelona, Península, 1978, p. 192.

a las experiencias de aquellos habitantes, al tiempo que configuraban también nuevas exigencias. Evaluando el fenómeno desde la óptica de José Luis Romero podemos postular que en esta época comenzó a cobrar forma una cada vez más dinámica ciudad que asumiría hacia finales de siglo los rasgos de una típica “ciudad burguesa”, es decir un espacio signado por el crecimiento, la modificación de su paisaje urbano, la ampliación de las relaciones interpersonales, la multiplicación de las actividades y un creciente abanico de estímulos, como algunas de sus notas predominantes.¹⁶⁸

También resulta oportuno otear el panorama desde una perspectiva cronológica, observando en tal sentido que la década de 1860 representó un momento clave a partir del cual comenzó el proceso de “unión nacional”. Ello implicó que la otrora disruptiva Buenos Aires se incorpore a la Confederación, trayendo como consecuencia –entre otras implicancias- la inserción de un ahora unificado país al concierto económico internacional. Análogamente, fue en esta década donde se materializó la incorporación de la pampa al escenario económico-productivo¹⁶⁹ con la paulatina consolidación de la posición hegemónica de Buenos Aires que a través de los “treinta años de discordia”, se establecerá como ciudad cabecera y rectora del proceso de modernización impulsado desde sus capas dirigentes.¹⁷⁰

Estas razones esencialmente nos llevan en este trabajo a ver en la “ciudad” algo más que un lugar físico para evaluarla como un *locus* espacial, temporal y conceptual que podríamos definir como intersubjetivamente experimentable. Esto significa concebir a lo urbano como una manera no solo de ver sino de pensar, moverse, actuar, sentir y experimentar. Entendiendo la “experiencia” en los términos de Peter Gay como el encuentro de la mente con el mundo, donde ninguno de ellos sea sencillo o completamente claro,¹⁷¹ las destrezas novedosas en el ámbito urbano devienen, siguiendo la perspectiva neurológica de la modernidad, en múltiples perfilamientos por medio de los cuales la ciudad asumirá rasgos significativos para los contemporáneos. Sorpresivos muchas veces, decepcionantes en ocasiones, radicales en ciertas instancias, novedosos y estimulantes en la

¹⁶⁸ José Luis Romero, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, p. 247.

¹⁶⁹ Blanca Zeberio, *op. cit.*, p. 237.

¹⁷⁰ Tulio Halperín Donghi, *Proyecto y construcción... op. cit.*

¹⁷¹ Peter Gay, *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud. Tomo I: La educación de los sentidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 18.

mayoría de los casos, aquellas fisonomías son visibles en distintos espacios y manifestaciones. Incluidas también desde luego las pinturas rurales de Pueyrredón, pues elaborar una visión sobre el campo requiere cierta distancia, resultando necesario articular una perspectiva, esto es, siguiendo a Malosetti Costa, “un `sentirse afuera´ para construir un paisaje”.¹⁷²

En base a lo anterior encontramos fecundo emprender nuestro estudio a través de los formatos que asume el conjunto que podríamos denominar como sensibilidad-visualidad-civilización-ciudad, por considerarlas zonas de contacto donde es posible establecer una serie de articulaciones que favorecen una mirada oblicua del fenómeno pictórico. Dentro de este convergen instancias disímiles y complementarias, siendo necesario sentirse fuera para elaborar un paisaje pero también sentirse dentro para poder crearlo. Con esto queremos decir que si “la ubicuidad de la visión” se constituye como “el sentido maestro de la era moderna”¹⁷³ y si uno de los parámetros de la modernidad puede ser entendido como el hecho de que la sociedad se piense, proyecte y produzca imágenes;¹⁷⁴ examinar el ambiente visual y las iconografías rurales implicaría también reflexionar sobre la ciudad y de modo subyacente, hacerlo sobre su modernidad.

El empleo de este concepto requiere asimismo una serie de precisiones pues la “modernidad” como tal ha adquirido numerosos sentidos e ideas superpuestas, sugiriendo asociaciones tanto filosóficas, ideológicas, morales o políticas; como cognitivas, tecnológicas y socioeconómicas.¹⁷⁵ De hecho el término en singular o su “prudente plural” de “modernidades”, encarna para Peter Gay un “tributo a la turbulencia” por el cual resulta más fácil ejemplificarla que definirla.¹⁷⁶ Conforme estas dificultades se nos ofrece una suerte de fisonomía común a los autores modernos, expresada en los siguientes términos: “El rasgo que tenían en común todos los autores modernos, sin lugar a dudas, era la convicción de que aquello que no se ha probado es notablemente superior a lo familiar, lo raro a lo ordinario, lo experimental a la rutina”.¹⁷⁷ El historiador señala igualmente que la modernidad resultó

¹⁷² Laura Malosetti Costa, *Pampa ciudad y suburbio*, Buenos Aires, Fundación OSDE, p. 87.

¹⁷³ Martin Jay, *Campos de fuerza...* *op. cit.*, p. 222.

¹⁷⁴ Gisella Galassi, *Ciudad y modernidad: Rosario bajo la lente*, Rosario, El Ombú bonsai, 2012, p. 11. Lowe ubica a la vista como el sentido intelectual y objetivo por excelencia. Donald Lowe, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁷⁵ Ben Singer, “Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism” en Leo Charney and Vanessa R. Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 72.

¹⁷⁶ Peter Gay, *Modernidad. La atracción de la herejía, de Baudelaire a Beckett*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 23.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 24.

algo más profundo que una pose estética o un conjunto casual de propuestas, ya que en realidad “Generó un nuevo modo de entender la sociedad y el papel del artista, un nuevo modo de valorar las obras culturales y a sus artífices. En suma (...) era un clima de pensamiento, sentimiento y opinión”.¹⁷⁸ Dicho clima modelador de conductas, se materializa en una atmósfera con grandes resonancias: esto adquiere nitidez al cotejar que en tanto la sociedad y sus pautas visuales se complejizan, es posible detectar una modificación de las percepciones asociadas al tiempo y al espacio, lo cual deviene principalmente en un “reacondicionamiento del aparato sensorial del individuo”,¹⁷⁹ apoyado a su vez en “la mutación constante de la ciudad moderna” como elemento característico,¹⁸⁰ entre otros sutiles y evanescentes perfilamientos.

Asumiendo una postura que reivindica el papel de estimulación “mental” de la modernidad¹⁸¹ y advirtiendo que “debatir lo moderno en América Latina es debatir la ciudad”,¹⁸² es posible pensar a la Buenos Aires de la década de 1860 como una ciudad efímera y cambiante¹⁸³ que abierta hacia el mundo¹⁸⁴ concibe su propia existencia en términos modernos. Lejos de la “gran aldea” se trató de un espacio en el cual proliferaron experiencias y se promovieron novedosos incentivos que permitieron extender “sus funciones más allá de sus fronteras físicas”.¹⁸⁵ Parafraseando a Ángel Rama encontramos que esta “ciudad letrada” envuelta en un proceso de modernización atravesó numerosos desafíos por los cuales no solo se ampliaba la información disponible en la palabra escrita sino que también se erigía una presencia cada vez más recurrente e inquietante: una relativa independencia de la letra.¹⁸⁶ Esta última particularidad se expresó en un creciente posicionamiento de lo visual que, sin ir abiertamente en desmedro de la importancia de la

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷⁹ Ben Singer, *op. cit.*, 93.

¹⁸⁰ Peter Fritzsche, *Berlín, 1900. Prensa, lectores y vida moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. 42.

¹⁸¹ Adaptamos la expresión “mental” entendida en los términos de George Simmel como un trastocamiento del régimen de lo sensible producido por la metrópolis moderna. Georg Simmel, “La metrópolis y la vida mental” en *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, n° 4, Universidad Católica del Maule, Talca, 2005.

¹⁸² Adrián Gorelik, “Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización” en *Universitas Humanísticas*, n° 56, Pontificia Universidad Javeriana, 2003, p. 9.

¹⁸³ Francisco Liernur, “Una ciudad efímera. Consideraciones sobre las características materiales del Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX” en *Estudios Sociales*, n° 2, 1992, pp. 103-121.

¹⁸⁴ Lila Caimari, “New from around the world. The newspapers of Buenos Aires in the Age of the Submarine Cable, 1866-1900” en *Hispanic American Historical Review*, vol. 96, n° 4, 2016, p. 612.

¹⁸⁵ Georg Simmel, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁶ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998, p. 63.

escritura, ofreció valiosos canales alternativos de referencias e informaciones sensibles, configurando los primeros esbozos de un ambiente de hiperestimulación sensorial. Los desafíos citados se hacen palpables al cotejar no solo el exponencial incremento de numerosas publicaciones que conocieron su origen justamente en la década de 1860 sino también -y fundamentalmente- por la complejidad creciente con la que se configuró la cultura visual porteña desde mediados del siglo XIX y que en la década de 1860 alcanzó cotas mucho más considerables, debido a los motivos que profundizaremos en este trabajo. Lo que nos interesa retener por ahora es de qué manera aquella ciudad “antigua” fue perfilando sus contornos no solo hacia el exterior sino hacia el interior de sí misma, replegándose, incorporando nuevas estrategias y reflexionando sobre su propia urbanidad. Así era percibida también por muchos de sus habitantes, como expresaba José María Cantilo en las páginas del *Correo del domingo* ya en 1864 al señalar que se trataba de una ciudad que “Está movible, anhelosa, mira hacia adelante; anda, alienta, se precipita, quiere tener alas”.¹⁸⁷

Afirmaciones de esta naturaleza nos permiten entrever un régimen de lo sensible que estaba siendo requerido, configurado en los emplazamientos de una ciudad que se imaginaba modernizada, abierta y conectada al mundo.¹⁸⁸ Siguiendo la línea de autores como Georg Simmel, Walter Benjamin, Ben Singer y Peter Fritzsche, concebimos a la modernidad principalmente como un proceso de trastocamiento e interpelación del régimen de lo sensible que implica fundamentalmente un reposicionamiento individual y colectivo de carácter mental y/o cognitivo. Esta ciudad se inscribió en definitiva como algo más complejo que una “gran aldea”, asumiendo cada vez con mayor ansiedad los ropajes de la modernidad. Sobre ellos reconfiguraría su fisonomía e intercambios, incluyendo múltiples aspectos como el de su cultura visual. Los lineamientos urbanos se complejizaban en virtud de una nueva mirada según la cual resultaba necesario ver el entorno en su variedad de formas, perspectivas o aristas. En esta dinámica matriz de reacondicionamientos ubicamos a Pueyrredón, sus obras y el ambiente por el cual estas circularon y fueron consumidas. Buscaremos comprender a la modernidad porteña desde su “sentido maestro”: el de la vista.

¹⁸⁷ *Correo del domingo*, n° 24, Buenos Aires, 12/6/1864.

¹⁸⁸ Lila Caimari, “En el mundo-barrio. Circulación de noticias y expansión informativa en los diarios porteños del siglo XIX” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, n° 49, segundo semestre, 2018, pp. 81-116.

Llegados a este punto debemos realizar una consideración de índole estrictamente conceptual con implicancias socio-culturales como lo es la pertenencia del artista a un grupo en particular, con un posicionamiento privilegiado y pretensiones directivas en el ámbito local. Distante de representar un detalle baladí, esta característica rectora nos brinda un horizonte ulterior pues en cierto sentido esta tesis puede ser leída también como un intento por penetrar en el complejo mundo de la “elite”, noción que remite a una idea cargada de polisemia y potencialidades.¹⁸⁹ Desde nuestra óptica empleamos el concepto como una categoría que alude a un reducido grupo de personas detentadoras de ciertos mecanismos de poder dentro de un espacio social relativamente acotado, aunque con implicancias, proyecciones o ambiciones más dilatadas. Utilizamos la noción calibrada como la definición de una minoría que, ya sea concebida como clase política,¹⁹⁰ grupo que “circula”¹⁹¹ o “férrea” oligarquía,¹⁹² pretende organizar la sociedad impulsando, promoviendo y/o gestionando diferentes tipos de ordenamientos, exigencias y formas expresivas o conductuales. Retomando la expresión de Suzanne Keller, el término “elite” refiere a un conjunto de personas que ocupan posiciones destacadas,¹⁹³ concepción que lejos de ser reduccionista nos ofrece la posibilidad de poner de relieve tanto el rol del individuo aislado como “el papel de los vínculos personales en los negocios y la política”.¹⁹⁴ Al mismo tiempo es válido considerar que “el individuo como agente histórico da sentido a los discursos sociales en los que está inserto”, razón por la cual “Interpretar la vida de alguien nos otorga, entonces, una nueva perspectiva para explorar cómo lo privado informa lo público y viceversa”.¹⁹⁵

¹⁸⁹ Leandro Losada, *Historia de las elites en Argentina. Desde la conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009, p. 10.

¹⁹⁰ Gaetano Mosca, *La clase política*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 91-113.

¹⁹¹ Nos referimos a la teoría de circulación de las elites de Vilfredo Pareto. Véase Raymond Aron, *Las etapas del pensamiento sociológico. Tomo II*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1996, pp. 184-185.

¹⁹² Robert Michels, *Los partidos políticos. Un estudio sociológico de las tendencias oligárquicas de la democracia moderna*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 55.

¹⁹³ Suzanne Keller, *O destino das elites*, Rio de Janeiro, Flureuse, 1967, pp. 14 infra.

¹⁹⁴ Beatriz Bragoni, “¿Gobiernos de familia? Elites, poder y política en la experiencia argentina del siglo XIX. Registro de un ejercicio” en Beatriz Bragoni (ed.), *Microanálisis: ensayos de historiografía argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2004, p. 147.

¹⁹⁵ María Fernanda Barcos y Jorge Troisi Melean (Comps.), *Elites rioplatenses del siglo XIX: Biografías, representaciones, disidencias y fracasos*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2018, p. 10.

Enfocado desde este prisma nos valemos de los estudios efectuados por Tulio Halperín Donghi de quien tomamos la idea de “elite letrada” como un grupo social que justifica su preeminencia en la “pretendida capacidad de dar una orientación al desarrollo futuro del país”.¹⁹⁶ Como corolario de esta relación también empleamos su noción de “ideología ruralista” para explicar la penetración de ciertas proyecciones en el ámbito urbano, concebida especialmente como un conjunto de estrategias de una “vanguardia terrateniente” tendiente a insertar los intereses del sector rural en el seno de la opinión pública.¹⁹⁷ Conviene remarcar que la pretensión de orientación de desarrollo a futuro del país resulta una operación compleja que implicó elementos sociales y políticos, siendo posible observar un matrimonio entre las elites y los sectores dirigentes del Estado en formación como nodos más importantes de aquella dirección.

A lo largo de este trabajo podemos identificar entonces a Pueyrredón como un miembro destacado de un grupo social reducido como la elite terrateniente, que pretendió extender determinadas miradas sobre el mundo rural circundante en el seno del ámbito urbano al cual pertenece. Dicha asignación no resultó lineal sino que estuvo fuertemente atravesada por una doble articulación: la de un miembro de la elite letrada porteña conectado a una ideología ruralista. Pues si Pueyrredón experimentó una transformación subjetiva durante su estadía en París (1835-1850) que le permitió realizar múltiples trabajos para “servir al país”,¹⁹⁸ al regresar a Buenos Aires (1850) formó parte de una minoría activa, con una posición política, social y culturalmente relevante que pretendió contribuir al conjunto en la realización de grandes metas sociales.¹⁹⁹ La pertenencia del artista al núcleo de la elite porteña se encontró atravesada también por su herencia familiar y relaciones amicales, a lo que conviene agregar un singular itinerario formativo, el deseo de distinción social, la trayectoria e impacto de su producción, sus vinculaciones subjetivas y los intercambios que sostuvo con los sectores u organizaciones dirigentes. Su figura se modeló de esta manera como parte de una elite cultural, en tanto grupo que poseía la potestad de

¹⁹⁶ Tulio Halperín Donghi, “Proyecto y construcción...”, *op. cit.*, pp. XI-XII.

¹⁹⁷ Tulio Halperín Donghi, *José Hernández...* *op. cit.*, p. 224.

¹⁹⁸ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 1/11/1854.

¹⁹⁹ Suzanne Keller, *op. cit.*, pp. 14-15.

gestionar sentidos dentro de la comunidad.²⁰⁰ En virtud de estas premisas, sus obras pictóricas pueden concebirse como parte de un universo de significados más amplios, tendientes tanto a la auto representación colectiva de la elite como una reafirmación individual a la pertenencia grupal.²⁰¹

De los formatos que asumieron estas vinculaciones entre individuo-grupo-comunidad nos proveen información estas pinturas. En tal sentido señalábamos que este trabajo puede ser leído en algún punto como una puerta de entrada al estudio de la elite a través de las modalidades, premisas y exigencias que dicho grupo social configuró como mecanismos sociales de depuración, modelación, articulación, prescripción o reconfiguración de las pautas de comportamiento colectivo durante la década de 1860. Aunque puede parecer discordante que recurramos a imágenes *sobre* el campo para analizar las modificaciones acaecidas en el régimen sensible de la ciudad, es allí donde reside el carácter helicoidal de este recorrido. Pues si los cuadros expresan actividades visuales del pasado, consideramos posible hallar en las producciones que aluden al campo notas observables respecto a los trastocamientos que se vivían en la ciudad, no solo por ser la atalaya desde la cual se observaba y construían aquellas geografías sino también por constituir el *locus* que estimulaba y permitía sentirse *dentro* y *fuera* del paisaje en simultáneo. Entre las líneas de fuerza de estas telas se encuentran las hebras que nos permiten tomar el pulso de la temperatura social, las exigencias y las urgencias con que ciertas presentaciones o contenciones fueron concebidas. En este sentido resulta de gran utilidad metodológica la teoría desarrollada por Norbert Elias sobre el proceso civilizatorio, como desarrollo que se configuró de manera dinámica tanto a nivel macro como micro y que atiende al individuo en tramas sociales colectivas.

Sobre lo expuesto cabe subrayar que no buscamos trasladar o extrapolar acríticamente modelos teóricos provenientes de otras disciplinas o pensados para otras realidades, sino más bien incorporar algunos principios, conceptos, esquemas analíticos o recursos metodológicos que nos permitan observar con distintos puntos de fuga las pinturas rurales de Pueyrredón. En este camino tomamos fundamentos de la teoría eliasiana de la

²⁰⁰ Como expresa Jean-François Sirinelli, el estudio de estos grupos resulta “central en todo el proceso de la Historia cultural”. Véase Jean-François Sirinelli, “Las élites culturales” en Jean-Pierre Roux y Jean-François Sirinelli, *Para una Historia Cultural*, México, Taurus, 1999, p. 290 y p. 311.

²⁰¹ Norbert Elias, *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Península, 2010, pp. 76-77.

civilización articulados con el estudio de la *sensibilidad* uruguaya efectuado por Barrán para el siglo XIX uruguayo, pensando a la ciudad de Buenos Aires de 1860 como un espacio hipereestimulante en vías de *modernización* donde se insertaron artefactos *visuales* explícitos que, en los términos de Horst Bredekamp podrían ser definidos como “actos icónicos”, es decir acciones tendientes a establecer distinciones estéticas (y sociales). Navegando en este oleaje buscamos acceder al conjunto de mecanismos con arreglo a los cuales se configuraron, concibieron, proyectaron e imaginaron modos de ver el entorno en tiempos pretéritos.

Dentro de los límites establecidos para una pesquisa de esta naturaleza, creemos factible relevar algunas de las características que asumió la configuración de una determinada mirada de mundo anclada en pautas sensibles y constituida por tintes civilizados y modernos. Estos modos de concepción del espacio, los sitios y las personas poco a poco irán penetrando en las formas de sentir así como en las modalidades de ver/se y mostrar/se.²⁰² Las nuevas exigencias impulsadas por las pinturas de Pueyrredón modelarán entonces una sensibilidad visual moderna que efectuó un itinerario sinuoso, imbricando elementos tradicionales –como técnicas, temáticas y personajes- con otros novedosos –tales como tecnologías, perspectivas y formas de espacialidad hasta entonces desconocidas o poco explotadas- con miras a promover un disciplinamiento simbólico del mundo rural.²⁰³



A partir de lo expuesto hasta aquí evaluamos que las obras de Pueyrredón requieren un abordaje complejo y que contemple múltiples perfiles. Una mirada reduccionista respecto a su figura y sus imágenes obturaría parte de su rica complejidad, redundando en

²⁰² Estimamos que estas construcciones se hallan subentendidas además por un fenómeno que podríamos denominar de manera provisoria como “esperar ser visto”. Es decir, la proyección de una forma de presentarse a sí mismo ante los ojos del mundo, atravesado por presuntos supuestos -propios y/o ajenos- respecto a expectativas simbólicas externas. Aunque contenido en algunos pasajes y aludido de modo marginal por momentos, un análisis de esta magnitud escapa sin embargo ampliamente a los objetivos de este trabajo.

²⁰³ Respecto al disciplinamiento de la sociedad campesina durante este período véase especialmente, Juan Carlos Garavaglia, “De Caseros a la Guerra del Paraguay el disciplinamiento de la población campesina en el Buenos Aires postrosista (1852-1865)” en *Illes i Imperis*, n° 5, Tardor, pp. 53-80. Sobre la domesticación de la pampa, entendido en clave simbólica y desde una dilatada perspectiva temporal, véase Laura Malosetti Costa, *Pampa ciudad y suburbio... op. cit.*

un aplanamiento tanto de sus piezas como de los fundamentos visuales y sociales que las sostuvieron. Cabe destacar que si bien los estudios sobre el artista han puesto el foco en múltiples facetas de sus trabajos y sus telas han sido escrutadas desde distintas perspectivas, consideramos que existe un nicho de relaciones presentes en sus pinturas rurales que aún no ha sido explorado. En este sentido, comprender la energía epocal abigarrada en sus obras y su tiempo nos permite ver en sus pinturas formas plásticas que condensaron el sentir y las proyecciones de un colectivo: la mirada que un grupo social construyó respecto al territorio y personajes rurales.

Penetrar en ello implica escrutar los procedimientos comprometidos en la configuración de aquella perspectiva, fuertemente atravesada por un ambiente efervescente, novedoso y modernizante. Al mismo tiempo reclama atender a los posibles desprendimientos de tales significados y como los mismos operaron en un clima de renovación de la cultura visual urbana. Dentro de estos porosos contornos el perfil que adquirió “lo rural” se inscribió como una arista de un complejo entramado de operaciones simbólicas tendientes a constituir un tipo de sensibilidad “civilizada”²⁰⁴ bajo la cual se modelaron visiones “disciplinadas” de mundo. Por todo lo aludido consideramos que la obra de temática rural de Prilidiano Pueyrredón constituye -parafraseando a Pietro Redondi- un “maravilloso ejemplo” de un dinámico universo de incertidumbres, angustias, tensiones, disputas, cambios y permanencias. Tal vez como pocos personajes Pueyrredón y su multiplicidad de acciones encarnen una forma de comprender, proyectar y sentir aquel singular universo local: una mirada “antigua” y al mismo tiempo “moderna”.



²⁰⁴ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad... Tomo II... op. cit.*

Introducción

Por abordar pinturas rurales entendidas como fuentes históricas, conviene realizar algunas precisiones preliminares. Las imágenes al igual que otros dispositivos culturales se modelan a través de las posibilidades y deseos de la sociedad de la cual son parte y expresan.²⁰⁵ Eso las vuelve un material propicio para indagar en el pasado ya que en ocasiones “hace falta separar lo imaginario de la realidad. Porque el arte no siempre dice la verdad. Suele revelar fantasmas de una época y dice lo que se desearía hacer más que lo que se ha hecho”.²⁰⁶ Siguiendo este postulado escrutamos las proyecciones más que cotejarlas con una pretendida realidad, penetrando en las aspiraciones antes que trazar un seguimiento de los cambios efectivos operados durante el período. De allí que no busquemos narrar una historia de carácter lineal sino examinar los formatos evanescentes por medio de los cuales una porción de la sociedad se pensó e imaginó visualmente en relación con el espacio, las geografías y los individuos de un entorno situado en los márgenes de la ciudad como el ámbito campesino.

A partir de los objetivos e hipótesis propuestos previamente, en este capítulo exploramos las principales contribuciones sobre dos ideas que articulan este trabajo. Nos referimos a la imagen como fuente histórica y a la complejización del mundo rural a través de su figura clave, el gaucho. El primero remite al estudio de lo visual como una búsqueda que excede el campo artístico mientras que el otro refiere a la conformación de imaginarios sociales en torno al mundo rural. Ambas vertientes encuentran renovados impulsos en las últimas décadas del siglo XX y comienzos del siglo XXI, recuperando tópicos o enfocando pretéritos problemas bajo nuevas ópticas. Con el análisis de las imágenes rurales de Pueyrredón pretendemos situarnos en la intersección de estos dos grandes campos de preocupaciones, buscando atender a la construcción social de lo visual y visual de lo social.

²⁰⁵ Roger Chartier, *El mundo como representación... op. cit.*, p. 60.

²⁰⁶ Jacques Le Goff (et. al.), *La historia más bella del amor*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 8.

2. I. El momento de la imagen

En el capítulo anterior referíamos el abordaje de las pinturas de Pueyrredón entendidas no como “obras de arte” ni como “ilustraciones” sino como “imágenes”. En virtud de ello resulta oportuno clarificar los alcances de esta caracterización, precisando tanto la perspectiva como los parámetros bajo los cuales entenderemos tan polisémica conceptualización. Ofrecemos entonces un breve itinerario de cómo lo iconográfico fue situándose paulatinamente como un conjunto de preocupaciones de magnitud dentro del campo de los estudios sociales para luego atender a su inscripción dentro de la Historia como disciplina, centro de gravedad sobre el cual orbita esta tesis.

Una de las preguntas fundamentales que articula nuestro trabajo puede ser resumida siguiendo a Jacques Aumont como ¿Para qué sirven las imágenes? o mejor dicho ¿Para qué se las hace servir?²⁰⁷ Tan abarcativa preocupación nos lleva a efectuarnos interrogantes tales como ¿Qué implicancias tiene el concepto de imagen en el estudio de lo social? ¿Qué tipo de abordajes, conceptualizaciones y jerarquías se han establecido sobre ellas? ¿Se trata de un concepto definitivo o adquiere tonalidades plásticas según la óptica desde la cual se lo enfoque? ¿Qué papel juegan o han jugado las producciones visuales en la construcción de imaginarios y en la modelación de pautas sociales? ¿De qué modo se concibe y qué implicancias tiene lo visual desde y en el ámbito social? ¿En qué medida resulta posible examinar las pinturas como formas complejas que encarnan significados y posibilitan abordajes interdisciplinarios?

Antes de adentrarnos en estos interrogantes conviene anticipar que en esta tesis no nos preocupamos por el carácter estético, estilístico²⁰⁸ o artístico de estas pinturas sino más bien por su facultad de condensar, promover y gestionar significados hacia el interior de una comunidad. Retomamos para ello un amplio abanico de estudios que han permitido poner en tensión ciertos postulados, demostrando que lejos de formar parte de una relación especular con su entorno, lo visual se perfila como una construcción social temporalmente

²⁰⁷ Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 82.

²⁰⁸ A lo largo de este trabajo cuando empleemos el concepto de “estilo” lo haremos sin pretensiones de inscribir al autor en un conjunto de pautas pictóricas predefinidas sino evocando el postulado de Benedict Anderson al proponer que “Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas”. El estilo alude así no ya a la “falsedad” o “fabricación” sino a instancias de “imaginación” y “creación”. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 (1983), p. 24.

establecida, históricamente definida y culturalmente codificada. En este sentido y como adelantamos previamente, recuperamos una conclusión expresada por Michael Baxandall para quien “Un cuadro antiguo es un registro de la actividad visual”.²⁰⁹ Ello resulta un buen punto de partida para pensar ¿De qué modo se inscribieron estas preocupaciones sobre lo visual y con qué criterios se las abordó? Por tratarse de un amplio interrogante, nos situaremos en una coyuntura particular que podría ser definitiva como el “momento” de la imagen.

Desde finales del siglo XX comenzó a desarrollarse dentro de las Ciencias Sociales lo que podría considerarse un viraje disciplinar abocado al estudio de los fenómenos visuales, entendidos en un amplio sentido. Aludimos a las nociones de giro pictórico (*pictorial turn*) propuesto por William Mitchell²¹⁰ y de viraje icónico (*iconic turn*) desarrollada por Gottfried Boehm.²¹¹ Independientemente de las particularidades de cada enfoque, nos interesa destacar un rasgo esencial que estas perspectivas compartieron, referido al impulso otorgado a lo visual en cuanto “núcleo de análisis privilegiado de las estructuras, ideologías, fobias y ambiciones de nuestras culturas”.²¹² Si bien ambos *giros* contenían discrepancias, lo cierto es que remitían a un mismo umbral que podría ser definido como una decisión epistemológica anclada en un interés fenomenológico por la imagen. Ello devino fundamentalmente en una preferencia metodológica por los dispositivos icónicos, entendidos como canales singularmente propicios para penetrar en el estudio de las sociedades y su cultura.

Este “giro de la imagen” también denominado visual o imaginativo, propuso acercarse a esta con una mayor sensibilidad,²¹³ concibiendo a lo iconográfico como un sitio de condensación de ideas, conceptualizaciones o saberes propios de una cultura en un tiempo determinado. Como producto de lo anterior se concibía a las imágenes como “enigmas”, en

²⁰⁹ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana op. cit.*, p. 187.

²¹⁰ William John Thomas Mitchell, *Teoría de la imagen... op. cit.*, pp. 19-39.

²¹¹ Gottfried Boehm, “El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I)” en Ana García Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 57-70.

²¹² Ana García Varas, “Imágenes, cuerpo y tecnología: dos versiones del giro icónico” en *Témata. Revista de filosofía*, n° 46, segundo semestre de 2012, p. 718.

²¹³ Keith Moxey, “Los Estudios Visuales y el giro icónico” en *Estudios Visuales*, n° 6: *Puntos de suspensión...*, Murcia, CENDEAC, enero de 2009, pp. 7-27.



tanto “problemas que hay que explicar”.²¹⁴ Uno de sus principales impulsores, el norteamericano William John Thomas Mitchell, caracterizó a este viraje más que como un conjunto de reglas como un “momento” a partir del cual se considera que “La visión y las imágenes visuales, las cosas que (para los principiantes) resultan aparentemente automáticas, transparentes y naturales, constituyen construcciones simbólicas, en la misma medida en que lo supone un lenguaje que ha de ser aprendido, un sistema de códigos que interpone un velo ideológico entre el mundo real y nosotros”.²¹⁵ La propuesta del giro pictórico²¹⁶ se encargó así no solo de “la construcción social de lo visual, sino también a la construcción visual de lo social”.²¹⁷ Como consecuencia de esta tesis, resultaba nodal una aproximación de carácter interdisciplinaria, en virtud del sustrato no solo enigmático sino también multidimensional a través del cual las imágenes son producidas, consumidas y socializadas.

El momento de la imagen expresó así un posicionamiento de radical apertura que fortaleció un escenario tendiente a problematizar severamente “las definiciones estabilizadas en torno a la imagen y la cultura visual, tensionando sus límites y potencialidades epistemológicas”.²¹⁸ Una localización heurística de este tenor se situó como un paradigma de magnitud por cuanto podía “suponer una nueva relación con la ciencia y la tecnología que ampliará el campo de la hermenéutica, y que puede incluso abrirlo súbitamente”.²¹⁹ Desligados de las categorías de lo estético en tanto objeto artístico cualificado, los estudios visuales se encargarían de “todas las formas de ver, de ser visto y de

²¹⁴ William John Thomas Mitchell, “¿Qué es una imagen?” en Ana García Varas (ed.), *op. cit.*, p. 108.

²¹⁵ William John Thomas Mitchell, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual” en *Estudios visuales*, n° 1: *Los estudios visuales en el siglo XXI*, diciembre de 2003, p. 26.

²¹⁶ Cabe apuntar que el término “giro pictórico” resulta una convención ante la imposibilidad de traducir correctamente al castellano el concepto *pictorial turn* desarrollado por William Mitchell. Las deficiencias semánticas de esta categoría en nuestro lenguaje resultan evidentes y así lo explica Isabel Mellén, traductora de la obra de Mitchell para la editorial Sans Soleil: “Para Mitchell, *image* implica la imagen descorporeizada, aquella que puede aparecer en diversos medios u objetos; sin embargo, *picture* es esa imagen corporeizada, encarnada en un medio o soporte”. En este sentido lo “pictórico” en su acepción original comprendería no solo lo material sino también lo imaginario. Cfr. Isabel Mellén, “Notas de la traductora” en William Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?... op. cit.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

²¹⁸ Sofía Sienna Chávez (et. al.), *La imagen como pensamiento*, México, Universidad Autónoma de México, 2015, p. 16.

²¹⁹ William John Thomas Mitchell, “El giro pictorial, una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (II)” en Ana García Varas (ed.), *op. cit.*, pp. 71-86.

mostrar, es decir, todo lo que es fenómeno de la visión”.²²⁰ Esta ampliación de horizontes impuso asimismo una nueva modalidad de aproximación, valoración y clasificación del material empírico, dotando de mayor potencialidad a los testimonios visuales.

Para los estudios visuales destacó especialmente la situación de construcción de un conglomerado con rasgos eclécticos que permitía atender a un amplio abanico de imágenes, entre las cuales se encontraban desde luego y aunque no exclusivamente, las de carácter artístico.²²¹ Este carácter de amplitud sin dudas representa un estímulo para la experimentación y el diálogo transdisciplinar, al tiempo que también contiene un potencial conflicto, habida cuenta de las dificultades que encuentra la demarcación de una frontera nítida. Quizás como una solución a este problema se postuló en tiempos recientes una presunta “emancipación” de las imágenes, mediante la cual estas se manifestarían con relativa autonomía, proponiendo incluso “invitarlas a hablar” en su carácter de objetos subalternos.²²² Más allá de sus limitaciones, imprecisiones y/o relativas ambigüedades, el impacto de este *corpus* teórico multifacético, caleidoscópico y desafiante no debe subestimarse, debido a que sus postulados llegaron a asumir serias pretensiones. Dentro de esta tónica llegó a proponerse no solo (re)perfilar enfoques sino incluso plantear la reconfiguración de toda una disciplina, formulando “reglas” que conduzcan a “una nueva academia” en la Historia del Arte.²²³ En otro sentido que agudiza su penetración, lo visual también fue inscripto como una herramienta metodológicamente viable y políticamente favorable para emprender estudios de carácter post coloniales, concebido como un abordaje ideológicamente disruptivo respecto a los modelos hegemónicos.²²⁴

Pese a los rasgos de “novedad” que caracterizan este momento, consideramos que este viraje de lo visual se ubicó como un componente de una traza intelectual dilatada,

²²⁰ Nelly Richard, *Fracturas en la memoria: Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 96.

²²¹ Sobre para una puesta a punto de los estudios visuales como campo de preocupaciones, además de los textos aquí referidos también puede consultarse: Anna María Guasch, “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión” en *Estudios visuales*, n° 1... *op. cit.*, pp. 8-18; Carmen González García y Francisco Gil Martín, “Estudios visuales. Lugar de convergencia y desencuentro” en *Azafea. Revista de filosofía*, vol. 9: *Estética. Perspectivas actuales*, Salamanca, 2007, pp. 93-103.

²²² William John Thomas Mitchell, *¿Qué quieren realmente las imágenes?*, México, COCOM, 2014, p. 13.

²²³ Anna María Guasch, “Doce reglas para una Nueva Academia: la `nueva Historia del arte´ y los estudios audiovisuales” en José Luis Brea (Coord.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp. 59-74.

²²⁴ Matthew Rampley, “La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la antropología” en *Estudios Visuales*, n° 3: *Estética, Historia del Arte*, Estudios Visuales, 2006, pp. 186-211.

constituida por diferentes pensadores que fueron otorgando un protagonismo a la imagen dentro de sus trabajos. Entre aquellos que aportaron enfoques, teorías o modelos analíticos significativos podemos mencionar el concepto de “ojo de época” del ya citado Baxandall,²²⁵ las propuestas de Hans Belting y su antropología de la imagen,²²⁶ las “imágenes encarnadas” de Georges Didi-Huberman²²⁷ y los *visual studies* o estudios sobre cultura visual emprendidos por Nicholas Mirtzoeff,²²⁸ Mathew Rampley,²²⁹ Keith Moxey²³⁰ y José Luis Brea,²³¹ entre otros.

Como resulta evidente hasta aquí existe una marcada polifonía, de la cual desatacamos las iniciativas de autores que enfatizaron la consideración de la imagen para modelar conductas, sensibilidades o pautas culturales en el tiempo. Los ejemplos que por distintas razones consideramos más valiosos en relación a nuestro trabajo son los estudios de Ernst Gombrich, Roland Barthes, Serge Gruzinsky, Mary Louise Pratt, Umberto Eco, Miguel Rojas Mix, Quentin Skinner, Martin Jay, Jonathan Crary, David Freeberg y Horst Bredekamp.²³²

²²⁵ Michael Baxandall propone dicho concepto como un modo de aludir a la capacidad visual epocal atravesada por factores económicos, sociales, políticos y culturales. Distingue asimismo entre la generalidad de la capacidad visual y la especial competencia relevante para la percepción de obras de arte. Véase Michael Baxandall, *Pintura... op. cit.*, p. 58 y p. 60.

²²⁶ Hans Belting realiza un desplazamiento del foco de atención de la imagen, anclado en la praxis de la misma más que en las técnicas de factura o la historia de estas. Señala a lo iconográfico como una creación que exige una mirada simbólica, otorgándole singular relevancia al lugar que ocupan los medios y los cuerpos en la producción, transmisión y reproducción de las mismas. Véase Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007, p. 25.

²²⁷ Heredero de la tradición historiográfica de Aby Warburg e influenciado por la propuesta filosófica de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman concibe a la imagen como un elemento cultural por medio del cual es posible acceder a los sentidos encarnados que develan tales producciones. Véase Georges Didi-Huberman, *La pintura encarnada*, Valencia, Pre Textos, 1985.

²²⁸ Nicolas Mirtzoeff, *op. cit.*

²²⁹ Mathew Rampley (Ed.), *Exploring Visual Culture. Definitions, concepts, contexts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

²³⁰ Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Madrid, Sans Soleil, 2015.

²³¹ José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, 2010, pp. 7 - 36; José Luis Brea (Coord.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.

²³² Además de los autores expuestos, es posible advertir un extenso desarrollo –aunque con distintas perspectivas y gradualidades– en el ámbito de las ciencias sociales en relación al papel que desempeñan las imágenes como parte de la vida social. Entre otros: Ernst Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968; John Berger, *Modos de ver... op. cit.*; Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1993 (1981); Jacques Aumont, *La imagen... op. cit.*; Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994; Roman Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual, La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996; Jacques Aumont, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997; Eduardo Gruner, *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires, Norma, 2001; Alberto Manguel, *Leyendo imágenes: una historia privada del arte*, Bogotá,

Ernst Hans Gombrich propuso un modo de penetrar en la imagen a través de sus usos y funciones sociales,²³³ empleando un mecanismo que se caracterizó por el eclecticismo, llegando a construir una genealogía del gusto.²³⁴ Además de su importancia por emprender diversos estudios sobre la imagen desde la semiología Roland Barthes con distintos textos en los cuales abordó el fenómeno desde distintas claves,²³⁵ nos interesa destacar especialmente cómo en su *Sade, Fourier, Loyola* destacó la importancia de este último en lo que podría considerarse el inicio de una tradición de preferencia icónica según la cual se jerarquizaron los sentidos y de entre ellos principalmente la visión.²³⁶ Abordó ciertos detalles e inflexiones de la vida de este personaje efectuando una “biografema”, deteniéndose en sus célebres “Ejercicios”. Caracterizados por una búsqueda de ordenamiento interior, en un punto esta labor puede ser observada como una crítica a la “simplicidad” de los mismos -entendidos como prácticas retóricas más que acciones místicas o espirituales-, en otro aspecto estos pueden ser considerados una sutil forma de dominación religiosa a través de las imágenes.

Esta tesis nos conecta parabólicamente con Serge Gruzinsky, quien ahondó en las funciones de la imagen, el peso estratégico y cultural de las mismas, enfocado en el desarrollo de la guerra iconográfica entre el Occidente cristiano y la América indígena en tiempos de la conquista.²³⁷ En una senda similar, Mary Louise Pratt dio cuenta del proceso de colonización de la mirada, examinando el derrotero mediante el cual se construyó lo

Norma, 2002; Josep Catalá Domenech, *La imagen compleja: la fenomenología de la imagen en la era de la cultura visual*, Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Nacional de Barcelona, 2005; Tomás Pérez Vejo, “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas” en *Memoria y sociedad*, vol. 16, n° 32, Bogotá, 2012, pp. 17-30; Mieke Bal, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid, Akal, 2016.

²³³ Ernst Hans Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

²³⁴ Ernst Hans Gombrich, *La preferencia por lo primitivo: episodios de la historia del gusto y el arte de occidente*, Barcelona, Debate, 2003.

²³⁵ Las preocupaciones de Barthes han estado vinculadas estrechamente con el campo de la imagen. Desde su clásica “Cámara lúcida” (1980) pasando por “Sade, Fourier, Loyola” (1971), hasta su pionero “El mensaje fotográfico” (1961) donde estableció la estructura “denotativa” y “connotativa” del mensaje visual. Además se encargó de postular nociones más amplias sobre las imágenes y la “estructura de lo visible” desde el campo de la semiología como en “Retórica de la imagen” (1960), *Lo obvio y lo obtuso* (1986) o *La torre Eiffel* (1993). Cfr. Roland Barthes, “Retórica de la imagen” en Roland Barthes, *Elementos de semiología*, Madrid, Talleres Gráficos Montaña, 1971 (1964), pp. 89-95; Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997 (1971); Roland Barthes, *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Buenos Aires, Paidós, 2001 (1993); Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986; Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989 (1980).

²³⁶ Roland Barthes, “Loyola” en Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola... op. cit.*, pp. 51-92.

²³⁷ Serge Gruzinsky, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 16.

visual en zonas periféricas a partir de matrices de pensamiento y visión propias de los países centrales. Ello la llevó a denominar “mirada imperial” a la operatoria por medio de la cual se desencadenó un mecanismo complejo de apropiación del otro subordinado a través de imposiciones culturales atravesadas, principal aunque no únicamente, por lo icónico.²³⁸

Los trabajos de Umberto Eco revisten importancia en este *racconto* desde otra perspectiva, pues tanto en su *Historia de la belleza*²³⁹ como en *Historia de la fealdad*²⁴⁰ efectuó un itinerario por la iconografía occidental enfatizando lo visual como un elemento que modeló cánones estéticos agradables, estimulantes, monstruosos o repulsivos. Como nota dominante cabe apuntar que en ambas producciones Eco le otorgó un papel material relevante a la imagen como elemento articulador, imbricando fuentes visuales con otro tipo de material documental y permitiendo así que lo textual dialogue con lo visual. Similar tesitura propuso Miguel Rojas Mix en *El imaginario*, entregando una ambiciosa genealogía en la cual revisó el recorrido de este concepto a través de las culturas, los tiempos y las sociedades. Definido como un sistema que persigue “el sentido, finalidades o el propósito de la imagen”,²⁴¹ el estudio del “imaginario”²⁴² se ocuparía tanto de la creación y utilización de imágenes como de las formas de documentación, los modos de pensar, reproducir, resignificar o abordar las mismas. Destacamos especialmente para nuestros fines su

²³⁸ Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 31.

²³⁹ Umberto Eco, *Historia de la belleza*, Barcelona, Debolsillo, 2010 (2004).

²⁴⁰ Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Mondadori, 2007.

²⁴¹ Miguel Rojas Mix, *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeo, 2006, p. 18.

²⁴² Durante la segunda mitad del siglo XX la noción de “imaginario” ha sido foco de numerosas investigaciones, formulaciones y debates. Por tratarse de un concepto sumamente plástico y versátil es posible advertir abundante bibliografía al respecto, entre las cuales vale destacar los siguientes trabajos: Jean Paul Sartre, *Lo imaginario. Psicología Fenomenológica de la Imaginación*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1976 (1940); Gastón Bachelard, *El aire y el espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965; Cornelius Castoriadis, *La institución imaginada de la sociedad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1983 (1975); Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus, 1981; Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999 (1984); Serge Gruzinsky, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995 (1988); Jacques Le Goff, *O imaginário medieval*, Lisboa, Estampa, 1994 (1991); Juan Camilo Escobar Villegas, *Lo Imaginario. Entre las Ciencias Sociales y la Historia*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2000; Charles Taylor, *Imaginarios sociales modernos*, Barcelona, Paidós, 2006; Jorge Belinsky, *Lo imaginario: un estudio*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007; Jean-Jacques Wunenburger, *Antropología del imaginario*, Buenos Aires, Del Sol, 2008; Gilbert Simondon, *Imaginación e invención*, Buenos Aires, Cactus, 2015 (2008)



concepción sobre la imagen entendida como una formulación de carácter abierto que “condensa realidades sociales”.²⁴³

Otro intento relevante en el estudio de lo icónico desde una perspectiva original es el trabajo de Quentin Skinner denominado *El artista y la filosofía política*,²⁴⁴ donde analizó los vínculos en la construcción de la filosofía política del Renacimiento a través del friso realizado en 1337 por Ambrogio Lorenzetti para la Sala Dei Nove del Palacio comunal de Siena, titulado “El buen y el mal gobierno”. Un rasgo notable de este estudio es que reveló las potencialidades de lo icónico empleado como una hoja de ruta que permite acceder a marcos de pensamiento más dilatados. En tal sentido y evadiendo una mirada simplista del fenómeno, Skinner concibió al friso como un tapiz que condensaba ideologías, conceptualizaciones y formulaciones intelectuales ocultas e invisibles *prima facie*.

En un sentido distinto a los anteriores resulta importante el aporte de Martin Jay, quien nos ofrece un saludable contrapunto a estas perspectivas en su obra *Ojos abatidos*,²⁴⁵ cuestionando el papel central que la perspectiva ocularcentrista ha tenido desde la modernidad y poniendo el foco en la “denigración de la mirada” que según considera, ensayaron algunos pensadores posmodernos franceses como Michel Foucault, Jacques Derrida o Jean-François Lyotard.²⁴⁶ Vale subrayar que Jay fue uno de los impulsores del término “regímenes escópicos de la modernidad” propuesto por Christian Metz, el cual designó modalidades compartidas en la visión, concebidas “como un terreno en disputa, antes que como un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales.”²⁴⁷ En parte como una continuación de su propuesta aunque atravesado por una vertiente genealógica de carácter foucaultiano,²⁴⁸ Jonathan Crary desarrolló en profundidad estos regímenes, examinando tanto la modelación histórica de la visión como el pasaje del

²⁴³ Miguel Rojas Mix, *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁴ Quentin Skinner, *El artista y la filosofía política. El buen Gobierno de Ambrosio Lorenzetti*, Madrid, Trotta, 2009.

²⁴⁵ Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007 (1993).

²⁴⁶ Resulta posible efectuar una matización de esta tesis respecto a la denigración de la mirada, al menos en el caso de Michel Foucault quien por ejemplo parece estimular fuertemente el papel de la visión dedicando estudios a la relación que se establece entre el hombre, la imagen y la visión analizando los casos de René Magritte, Diego Velázquez y Édouard Manet. Cfr. Michel Foucault, *La pintura de Manet*, Barcelona, Alpha Decay, 2006 (1968); Michel Foucault, “Cap. I. Las meninas” en Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008 (1966), pp. 21- 34; Michel Foucault, *Esto no es una pipa... op. cit.*

²⁴⁷ Martin Jay, *Campos de fuerza... op. cit.*, p. 222.

²⁴⁸ Jonathan Crary, *Las técnicas del observador... op. cit.*, p. 22 infra.

espectador al observador y el papel de este último en la construcción de la mirada a través de las modificaciones tecnológicas e instrumentales de la Europa occidental, entre los siglos XV y XIX.²⁴⁹ En un período histórico bastante más abarcativo, David Freeberg analizó en su trabajo más reciente titulado *Iconoclasia*, las diversas formas que asumió la hostilidad ante la imagen desde el siglo XVI a nuestros días, buscando desentrañar por qué en ciertos tiempos y sociedades aquellas provocaron resistencia, antipatía o miedo y fueron articuladas con “la voluntad de destruir, eliminar, alterar y suprimir las imágenes”.²⁵⁰ Corresponde acentuar además que Freeberg había puesto en consideración a finales de los años 1980 algunos de los tópicos que luego retomarían los estudios sobre cultura visual, no solo por posar su mirada en la relación que las personas establecieron con las imágenes a lo largo del tiempo, sino porque también antedició a “las imágenes menos privilegiadas” por la Historia del Arte hasta entonces²⁵¹ mediante una labor interdisciplinaria que evidenció aportes de la antropología, la psicología y la filosofía.

Finalmente el historiador del arte alemán Horst Bredekamp atizó el fuego de esta constelación sobre lo visual al proponer pensar la imagen como un “acto icónico” en virtud del cual se establece una acción de diferenciación con el mundo del cual forma parte. En sus palabras lo icónico no debe ser ubicado en el lugar de las palabras sino del habla ya que posee fuerza “para desempeñar por sí misma un papel propio, activo, en la interacción con el observador”.²⁵² En términos del autor “Hay que entender en el acto icónico un efecto sobre el sentir, el pensar y el actuar que se produce por la fuerza de la imagen y por la interacción con quien tiene enfrente observando, tocando y también escuchando”.²⁵³ La singularidad de su teoría es que asignó a las imágenes capacidad de acción o “vida propia”, lo cual ha llevado a algunos críticos a considerar su propuesta como una suerte de operación mágica de lo icónico, consignando propiedades humanas a objetos inertes. Atendiendo aunque difuminando esta crítica, consideramos que el valor de su propuesta reside en configurar una teoría que permite penetrar en la trama de lo visual como un campo específico de conocimiento, advirtiendo sentidos y sensibilidades asociados.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 12 y ss.

²⁵⁰ David Freeberg, *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, Bilbao, Sans Soleil, 2017, p. 16.

²⁵¹ David Freeberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 11.

²⁵² Horst Bredekamp, *op. cit.*, p. 35.

²⁵³ *Ibid.*, p. 36.

De estos aportes nos hemos valido principalmente para pensar a la imagen como un elemento complejo que articula distintos niveles de significado. Independientemente de las disciplinas desde las cuales se elaboraron estas reflexiones y las finalidades con que fueron propuestos cada uno de estas obras, nos sugieren un marco de posibilidades para pensar a la pintura de Pueyrredón. Pues si por un lado trabajos como los de Gombrich, Baxandall, Alpers, Eco, Gruzinsky o Pratt nos posibilitan entender a la pintura como una forma de condensación de ideas, saberes o prácticas de una época determinada; por otra parte labores como las de Bredekamp, Crary, Skinner, Barthes o Jay nos perfilan una trama más filosófica de lo icónico, entendida como forma de conocimiento, prescripción, ordenamiento y/o distinción de mundo. Atravesado por estas variables, lo icónico entendido como acto e interpretado como instancia de diferenciación, resulta una definición que encontramos operativa para comprender algunas de las acciones estéticas de Pueyrredón. Una perspectiva que hasta ahora no ha sido ensayada sobre sus trabajos y que por tanto nos arrojará saludables distinciones con la literatura existente. Nuestro segundo aporte en este sentido será en términos metodológicos. Por tratarse de una tesis de Historia resulta conveniente precisar las articulaciones entre este rico campo de saberes vinculado a la imagen y el conocimiento disciplinar propiamente dicho, para terminar de situar nuestra postura en este vasto terreno.

2. II. La imagen como fuente histórica

Esta constelación sobre lo icónico también ha tenido su correlato dentro del ámbito historiográfico, con aportes fundamentales para nuestros objetivos con este trabajo. Realizamos aquí un recorrido por las principales propuestas a nivel general para detenernos luego en los trabajos circunscriptos al ámbito nacional.

2. II. a. La imagen en la historia

Antes del momento de la imagen antes referido es posible rastrear vinculaciones entre lo visual y lo histórico ya en trabajos pioneros de la historia cultural como los de Jacob Burckhardt durante la segunda mitad del siglo XIX²⁵⁴ o Johan Huizinga a comienzos del

²⁵⁴ Si bien no realiza específicamente una utilización de los documentos gráficos en la construcción de un discurso historiográfico, Burckhardt comienza su célebre estudio *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860) aludiendo al Estado “como una creación calculada y consciente, como obra de arte”. Acentúa esta asimilación entre eventos y creaciones sociales y políticas entendidas como fenómenos artísticos al referirse a la guerra

siglo XX.²⁵⁵ Como primera mención resulta válido apuntar que la conexión entre fuentes visuales y estudios históricos ha recorrido un camino zigzagueante que comenzó a solidificarse a finales de la década de 1980 e inicios de la siguiente, para posicionarse con mayor fortaleza en el ocaso del siglo XX y el amanecer del siglo XXI. Antes de este cénit resulta posible hallar no obstante valiosos aportes en las obras de Emilio Sereni, Phillip Ariès, Carlo Ginzburg y Pietro Redondi.

El italiano Sereni, heredero de la historia rural cimentada por Marc Bloch,²⁵⁶ efectuó a inicios de los años `60 un extenso rastreo sobre la conformación del imaginario en torno al paisaje agrario italiano a través de numerosos artefactos visuales que incluían mosaicos, retablos, frescos, dibujos, mapas y grabados como herramienta para construir su “resumen de horizonte” de tales escenarios.²⁵⁷ También Philippe Ariès utilizó las imágenes –principalmente obras de arte– para articular sus historias de la muerte y de la infancia, como parte de la constitución de mentalidades colectivas desde finales de la Edad Media.²⁵⁸

Desde el ámbito de la microhistoria italiana destacan especialmente los trabajos de Carlo Ginzburg y Pietro Redondi. El primero propuso un abordaje de un conjunto de obras del pintor renacentista Piero Della Francesca (*El bautismo*, *El ciclo de Arezzo* y *La flagelación*), remarcando la importancia de la labor histórica en la reconstrucción de contextos complejos. Su tarea, desligada de nociones simplificadoras sobre la imagen, fue

también en los mismos términos. Véase Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, Orbis, 1985 (1860), p. 3 y p. 75.

²⁵⁵ Aunque al igual que Burckhardt no trabaja abiertamente con imágenes, el aporte de Huizinga radica en vincular el fenómeno icónico y el estudio del pasado en términos ontológicos, concibiendo al trabajo histórico como el examen de “imágenes abigarradas”. El holandés considera que el enlace entre imagen e historia opera a través de un procedimiento similar entre ambas puesto que en esta última “el lector será estimulado a usar la fantasía para representarse con claridad un fragmento de vida, de modo tal que el contenido de la representación se extienda más allá de los límites del significado literal de lo que ha sido leído”. En otro sentido Huizinga emplea también numerosas metáforas visuales para referirse a la labor historiográfica al señalar por ejemplo que: “Debemos abrir bien los ojos para aprisionar en la mirada la abigarrada multiplicidad de esta época y las contradicciones de las formas en que se manifiesta”. Véase Johan Huizinga, *Sobre el estado actual de la ciencia histórica*, Tucumán, Cervantes, 1934; Johan Huizinga, “El elemento estético de las representaciones históricas” (1905) en *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, n° 9, 2005, p. 99; Johan Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980 (1946), p. 147.

²⁵⁶ El propio Sereni incluye la cita a *Los caracteres originales de la economía rural francesa* de Marc Bloch (1931) como parte de su itinerario intelectual, de quien se considera deudor. Véase Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1989 (1961) [No hemos dado con traducción de esta obra al castellano, aunque si existe una traducción al inglés que hemos empleado como referencia en esta breve descripción. Cfr. Emilio Sereni, *History of the italian agricultural landscape*, New Jersey, Princetown University Press, 1997].

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 3.

²⁵⁸ Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1984; Philippe Ariès, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, Taurus, 1992 (1960).

enfocada con miras a materializar una “historia social de la expresión artística”.²⁵⁹ Aunque indudablemente Ginzburg jerarquizó a la imagen y abogó por el empleo de fuentes visuales, también advirtió acerca del peligro de “resbalar del círculo hermenéutico sano al círculo hermenéutico vicioso”.²⁶⁰ Dicha operatoria podría entenderse como deficiente en la medida en que se realice lo que, en palabras de Eco sería una “sobreinterpretación”²⁶¹ del material documental. Sin dudas las recomendaciones de Ginzburg resultaron elementos centrales de nuestra pesquisa y de hecho esta ha sido una advertencia vital para nosotros, estando siempre latente a lo largo de la investigación la pregunta en torno a la posibilidad de tales “vicios”. Aunque la “sobreinterpretación” o “círculo hermenéutico vicioso” no resulte una faceta privativa del material visual, la solución operativa más satisfactoria para no caer en este desafortunado procedimiento puede ser -al igual que con fuentes de otro tenor- la de emplear un caudal significativo de evidencia empírica que justifique las aseveraciones, permita regular los excesos y que análogamente posibilite ampliar los horizontes de un “círculo hermenéutico sano”.

Un año antes de la publicación de *Pesquisa sobre piero*, en 1983 otro exponente de la microhistoria italiana como Pietro Redondi había empleado a lo visual de un modo diferente en su *Galileo herético*. Empezando un estudio sobre este singular personaje y su “maravillosa coyuntura”, trazó un estimulante camino que comenzó -narrativa, simbólica y conceptualmente- con una pieza iconográfica como el retrato del cardenal Roberto Bellarmino presente en las salas del Santo Oficio. Concretamente posado en la “penetrante mirada del cardenal”, el historiador iniciaba su rastreo de la herejía galileana a través de un juego metafórico entre la “mirada inquisidora” y las concepciones físicas y metafísicas de la época. Redondi hallará en este retrato “una introducción de valor ejemplar para la historia que nos espera”,²⁶² sustentada en un documento de inicios del siglo XVII el cual revelaría que la condena sufrida por Galileo no provino de sus concepciones astronómicas -en las cuales refrendaba el heliocentrismo copernicano- sino que estaba incrustada en una dimensión más profunda vinculada a su divergente concepción atomista sobre la materia, lo

²⁵⁹ Carlo Ginzburg, *Pesquisa sobre Piero... op. cit.*, p. XXI.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 9.

²⁶¹ Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge University Press, 1997.

²⁶² Pietro Redondi, *Galileo herético*, Madrid, Alianza, 1990 (1983), pp. 17-18.

cual atentaba contra la Fe tridentina de la doctrina cristiana.²⁶³ Concluye Redondi que la herejía galileana se estructuró en torno a la materia antes que a la concepción heliocéntrica. Además de este sugerente comienzo el autor confirió un impacto protagónico a lo visual en su trabajo, no solo al proponer “ver de otro modo las mismas apariencias que antes”²⁶⁴ sino porque además empleó denodadamente innumerables metáforas visuales que iba desde el “juego de espejos” que producían imágenes del pasado hasta las “luces y sombras” de la perspectiva histórica que recortaban figuras, a modo de “sombras chinescas” de los tiempos pretéritos.

Con estos precedentes historiográficos la última década del siglo XX trajo consigo un renovado énfasis en la conexión imágenes e historia, en cuya nueva órbita podemos situar las contribuciones de Ian Gaskell, Francis Haskell, José Murilo de Carvalho, Fausta Gantús, Simon Schama, Mario Díaz Barrado, Jean Claude Schmitt, Patrick Boucheron, Eric Hobsbawm y Javier Moscoso, como los autores más relevantes para nuestros propósitos.

Gaskell en su trabajo de 1991 no solo criticó el concepto de “precedencia interpretativa” que a menudo se le otorgaba a las imágenes dentro de los círculos académicos sino que a su vez esbozó una definición de un ámbito de estudio más amplio que el de los artefactos artísticos, por medio del cual fuera posible incluir el concepto más productivo y abarcador de “material visual”.²⁶⁵ Aunque no sería posible situarlo cronológicamente dentro de la esfera de los anteriormente referidos “estudios visuales”, llama la atención la cercanía conceptual y ontológica con lo que pocos años después sería dicha propuesta heurística. Francis Haskell por su parte, amplió considerablemente el espectro analítico vinculado a las imágenes y su potencial hermenéutico al considerar un cúmulo de artefactos culturales que a su juicio modelaron la mirada sobre el pasado: desde la numismática hasta las esculturas, pasando por lienzos, monumentos funerarios y objetos cerámicos, entre otros.²⁶⁶ Indicó además que al emplear documentos visuales el historiador debe reparar no solo en el contexto en el cual fueron producidos sino también en la disponibilidad técnica imperante.

²⁶³ *Ibid.*, p. 384.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 379.

²⁶⁵ Ian Gaskell, “Historia de las imágenes” en Peter Burke (Ed.), *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza, 1991, p. 212.

²⁶⁶ Francis Haskell, *La Historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994.

José Murilo de Carvalho resulta otro valioso ejemplo del empleo de iconografías en su estudio sobre *La formación de las almas* en Brasil, donde recurrió a medio centenar de imágenes para reconstruir los avatares simbólicos con los cuales se tejió la construcción del imaginario republicano en aquel país. Más en concreto y a los fines de nuestro recorrido, el autor exploró por medio de imágenes y otros documentos, las formas de manipulación que en tiempos de crisis configuraron las aristas de una “batalla simbólica”, en medio de la cual se perfilaron, manipularon y redefinieron las identidades colectivas.²⁶⁷ De Carvalho señaló que el estudio del imaginario posibilitaba una puerta de acceso a otros mundos ya que: “Por medio del imaginario se puede llegar no sólo a la cabeza sino, de modo especial, al corazón, esto es, las aspiraciones, los miedos y esperanzas de un pueblo”.²⁶⁸ Es de destacar que si bien el trabajo está específicamente enfocado en el caso de Brasil de finales del siglo XIX, el rastreo también arroja luz sobre la tradición iconográfica republicana francesa, principalmente en su análisis referido a la trascendental figura de *Marianne*,²⁶⁹ alegoría femenina de la República-Mujer.²⁷⁰ Además de lo expuesto destaca también la tónica con la que se incluye el elemento visual, en tanto forma culturalmente compleja y simbólica que permite acceder a modalidades de reconfiguración de imaginarios, entendidas como “proyección de intereses, aspiraciones y miedos colectivos”.²⁷¹

Otro ejemplo de inclusión de imágenes es la labor efectuada por la historiadora mexicana Fausta Gantús al poner la lupa sobre la caricatura y el poder político en México en tiempos de Porfirio Díaz, destacando la importancia del arsenal del caricaturista en la construcción de las realidades e indagando en fuentes periódicas como *El hijo del Ahuizote*, *El Quijote* y *El padre Cobo*, entre otros. Además del valor general de la obra, su trabajo ofrece algunas interpretaciones en calve indicial sobre elementos que personificaban el poder político como la *Matona*, espada que encarnaba el despotismo del porfiriato.²⁷²

²⁶⁷ José Murilo de Carvalho, *op. cit.*, p. 18.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁶⁹ Sobre los avatares en la construcción iconográfica y conceptual de la figura de Marianne en tiempos de la Revolución francesa véase Richard Sennett, “Capítulo nueve: El cuerpo liberado” en Richard Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 302-317.

²⁷⁰ José Murilo de Carvalho, “Cap. 4: República-mujer: entre María y Marianne” en *Ibid.*, pp. 113-156.

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 17-18.

²⁷² Fausta Gantús, *Caricatura y poder político: crítica, censura y represión en la Ciudad de México, 1876-1888*, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos Instituto de Investigaciones Dr. José Luis Mora, 2009, pp. 157.

En un sentido distinto a los anteriores, la particularidad de la labor del británico Simon Schama en su *Paisaje y memoria* [*Landscape and memory*]²⁷³ radicó en ofrecer un sugerente abordaje del material visual -compuesto por fotografías, grabados, pinturas, afiches e ilustraciones- en asociación con la construcción de paisajes naturales que, lejos de hallarse ajenos a la mano del hombre son en realidad su producto. Resulta particularmente valiosa su recomendación de efectuar un examen crítico y atento de tales construcciones, mediadas por lo que denomina como “percepción modeladora” [*shaping perception*], instancia que articularía la relación entre los hombres y el paisaje/entorno natural.²⁷⁴ La disposición del ser humano a dominar la naturaleza se constituyó según Schama, como el “pecado original de la civilización” [*original sin of civilization*], presente desde los más remotos tiempos, incluso desde el Paleolítico.²⁷⁵

El trabajo editado por Mario Díaz Barrado se inscribió como el número 24 de la revista española *Ayer* (1996),²⁷⁶ dedicado específicamente a las potencialidades de las conexiones entre la imagen y los dominios de Clío. Mientras Díaz Barrado criticó principalmente el empleo “auxiliar” que habían hecho los historiadores de las imágenes,²⁷⁷ Fernando Arcas Cubero invitó a “redescubrir” el valor de aquellas como fuente de excepcional riqueza y no como mera ilustración, aseverando que dicha reconsideración puede estimarse como “una verdadera revolución en el ámbito de la historiografía”.²⁷⁸ Si bien el número se halló principalmente enfocado hacia el universo de las imágenes técnicas –fotografía y cine-, la tónica general que dominó esta publicación estuvo dada por instar al empleo de material empírico de índole gráfica en las pesquisas, al tiempo que se advertía sobre la naturaleza polisémica de la imagen por otorgar una “infinita capacidad de sugerencia y de asociación, incluso para dar a entender cosas que no se pretendían”.²⁷⁹ Se trataba además, y hasta donde tenemos conocimiento, de la primera inclusión en una revista

²⁷³ Simon Schama, *Landscape and memory*, New York, Vintage Books, 1996.

²⁷⁴ En este aspecto, Schama postula que [Even the landscapes that we supposed to be most free of our culture may turn out, on closer inspection, to be its product]. *Ibid.*, p. 9

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁷⁶ Mario Díaz Barrado (Ed.), *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n° 24: *Imagen e Historia*, Madrid, Marcial Pons, 1996.

²⁷⁷ Mario Díaz Barrado, “Introducción: la imagen en Historia” en *Ibid.*, p. 17.

²⁷⁸ Fernando Arcas Cubero, “La imagen antes de la fotografía: grabado, pintura y caricatura de prensa en el siglo XIX” en *Ibid.*, p. 26.

²⁷⁹ Mario Díaz Barrado, “Introducción: la imagen en la Historia” en *Ibid.*, p. 19.

de carácter académico en castellano de un *dossier* dedicado especialmente a la relación imagen e historia. El momento de la imagen parecía haber llegado definitivamente a los lindes de la historiografía de habla hispana.

Cabe enfatizar también el aporte de Schmitt, cuya inclinación por el empleo de lo visual contiene una doble implicancia ya que además de poner de relieve el “creciente interés de los historiadores por las imágenes”, ofreció consideraciones respecto a las posibilidades metodológicas de un abordaje histórico basado en documentos visuales.²⁸⁰ Así lo hizo Patrick Boucheron quien revisitó el friso de Lorenzetti analizado por Skinner al cual referimos previamente. El historiador medievalista lo hizo desde otra perspectiva, remarcando que el mismo es antes que una pintura es un lugar y por tanto no tanto al buen y mal gobierno como a la guerra y la paz. Independientemente de las conclusiones, lo cierto es que el mural sirve para Boucheron al igual que para Skinner como un pretexto para penetrar en la construcción de la mirada política sobre las imágenes, entendiendo a aquella en particular como un *corpus* descifrable que permitiría penetrar en los deseos y angustias del *Quattrocento*.²⁸¹

Resulta digno de atención también en este recorrido un breve trabajo que regresa sobre la figura de Galileo estudiada por Redondi pero esta vez vinculado estrechamente a las imágenes, como el artículo del historiador de la ciencia Jesús María Galech, quien realizó una explicación de las variaciones en el tratamiento de la sangre por parte de la pintora florentina Artemisa Gentileschi a comienzos del siglo XVII. Lo singular de este planteo es que las dos versiones de una obra como *Judit decapitando a Holofermes* (una de 1612 y otra de 1620) sirven como elemento icónico condensador cuyo detalle de la sangre le permite al autor explicar las permutas e intercambios entre el mundo de la filosofía natural y el de las artes visuales, más en concreto las indagaciones respecto a la circulación sanguínea y la anatomía como un horizonte epocal compartido.²⁸² Aunque no resulta un examen de carácter indiciario, el argumento propuesto por Galech sugiere abordajes simbólicos de

²⁸⁰ Jean Claude Schmitt, “El historiador y las imágenes” en *Relaciones*, n° 77: *Las imágenes y el historiador*, vol. XX, invierno de 1999, pp. 17-47.

²⁸¹ Patrick Boucheron, *Conjurar el miedo. Ensayo sobre la fuerza política de las imágenes*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 18 y p. 29 y ss.

²⁸² Jesús María Galech, “Galileo, Artemisa y el disegno florentino” en *Situaciones. Revista de historia y crítica de las artes*, n° 5, 2015 [en línea]

singularidades relevantes que expresan un sentido más profundo que lo estrictamente aparente.

Finalmente conviene mencionar a dos autores que como Eric Hobsbawm y Javier Moscoso resultan importantes en este recorrido por distintas razones. El británico llama la atención en *A la zaga* sobre la importancia del contexto socio-cultural y su impacto en los mundos del arte, así como también repara en “el modo de mirar el mundo y de aprehenderlo correctamente”.²⁸³ Abocado al examen de las vanguardias estéticas de incios del siglo XX precisamente en el momento en que este hallaba en su estertor, Hobsbawm sostuvo que la revolución que estas presuntamente encarnaron en realidad se ocasionaron fuera del ámbito del “arte”, siendo “obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético”.²⁸⁴ Consideramos que aunque no indagó concretamente en los documentos icónicos, con este breve pero contundente trabajo el historiador se posicionó dentro de un escenario de preocupaciones más amplio en el cual los diferentes abordajes historiográficos –saludablemente complejos, múltiples y diversos- comenzaron a poner en tensión los presupuestos epistemológicos propios de otras latitudes, como en este caso de la Historia del Arte, otrora disciplina hegemónica en el estudio del material visual. Aunque en un aspecto diferente a los autores hasta aquí mencionados, resulta destacado el trabajo del historiador y filósofo español Javier Moscoso, quien en su *Historia cultural del dolor*²⁸⁵ empleó imágenes entendidas no como representaciones sino como índices que condensan estructuras más profundas, vinculadas a las experiencias lesivas. Señaló así que las escenas de martirio de las Iglesias medievales poseían un referente experiencial y no realista, razón por la cual constituyen testimonios opacos que, atravesados por la sensibilidad colectiva, pueden ofrecer una determinada teatralización del mundo. La imagen puede ser entendida de este modo como formas persuasivas empleadas en la dinámica social, tal como Barthes explicaba al hablar de Loyola.

En suma, un rasgo que nos permite condensar todas estas investigaciones de diferentes contextos, en diversas corrientes historiográficas, con distintas metodologías y empleando variados materiales documentales, es un sendero que valora en el sustrato

²⁸³ Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 9

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁸⁵ Javier Moscoso, *Historia cultural del dolor*, México, Taurus, 2011.

iconográfico una constelación de posibilidades heurísticas diversamente productivas. Con esto queremos decir que no existe una única vía de acceso a este tipo de materiales y que tampoco su “finalidad” se agota en su faceta “documentalista”, “narrativa”, “literal” o “descriptiva”. La propia trazabilidad que ensayamos aquí posibilita atender a esta afortunada diversidad, pues ya sea para reconstruir el pasado de un modo más vívido,²⁸⁶ adentrarse en la cultura de la Edad Media o el Renacimiento,²⁸⁷ examinar las formas que adquiere el paisaje agrario italiano,²⁸⁸ ahondar en los modos dramáticos del ver,²⁸⁹ atender a las disputas filosóficas y religiosas de un momento determinado,²⁹⁰ escudriñar las actitudes de las personas ante la muerte,²⁹¹ investigar las variaciones que adquirió la concepción del entorno natural,²⁹² indagar en los vehículos que permitieron construir o inventar el pasado,²⁹³ estudiar las modalidades que asumieron las batallas simbólicas o las disputas iconográficas²⁹⁴ o bien como un mecanismo aconsejable para emprender una historia social de la expresión artística,²⁹⁵ el empleo de imágenes ofrece múltiples posibilidades y las ubican como fuentes de gran riqueza y valor. Reducirlas a meras “ilustraciones” de afirmaciones a las que se ha llegado por otros medios -generalmente, aunque no únicamente textuales- sería desperdiciar las posibilidades que ofrece una rica cantera.

La suerte recorrida por las citadas nociones impulsó a que ya a comienzos del siglo XXI las posturas que reivindicuen lo icónico encontraran un mayor eco en una porción significativa de historiadores, los cuales se posicionaron con creciente énfasis respecto al empleo de la imagen como material empírico. En este camino conviene subrayar especialmente la tarea emprendida por Peter Burke, quien no solo sistematizó los aportes de

²⁸⁶ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 17.

²⁸⁷ Jacob Burckhardt, *op. cit.*; Johan Huizinga, *El otoño... op. cit.*; Jean Claude Schmitt, “¿Hubo imágenes heréticas en la Edad Media?” en *Revista Estudios*, n° 27: *Imágenes e imaginación en la Edad Media*, Costa Rica, 2013, pp. 8-24; Carlo Ginzburg, *Pesquisa... op. cit.*

²⁸⁸ Emilio Sereni, *op. cit.*

²⁸⁹ En *El poder del arte* Simon Schama realizó un recorrido por un conjunto de biografías clásicas de la pintura (Caravaggio, Rembrandt, Bernini y Turner, entre otros) para dar cuenta de la relación entre creaciones visuales y procesos culturales, a partir de la disrupción. Señala que el arte tiene el poder de la “sorpresa perturbadora” el cual reside no en una mera reproducción de lo visible sino en la construcción de una realidad que puede generar “una forma alternativa de visión”. Véase Simon Schama, *El poder del arte*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 8.

²⁹⁰ Quentin Skinner, *op. cit.*, Pietro Redondi, *op. cit.*

²⁹¹ Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte... op. cit.*

²⁹² Simon Schama, *Landscape and memory... op. cit.*

²⁹³ Francis Haskell, *op. cit.*

²⁹⁴ José Murilo de Carvalho, *op. cit.*; Serge Gruzinsky, *op. cit.*

²⁹⁵ Carlo Ginzburg, *Pesquisa sobre Piero... op. cit.*

sus colegas sino que además colocó una piedra angular de esta nueva forma de abordaje, posicionándola dentro de la zona de influencia de la denominada Nueva Historia Cultural.²⁹⁶ Sus ideas fueron condensadas en su obra *Visto y no visto* donde desarrolló no solo una crítica al empleo que se hacía de las imágenes en la historia –en los casos en los cuales efectivamente se recurría a las mismas–, sino que además elaboró un nutrido alegato en favor del material visual como documento histórico. Parte del valor que le otorgó a la imagen es su potencial empírico para develar no solo la densidad política y social de los grupos del pasado sino también ideas, mentalidades, actitudes y culturas materiales, formas de comportamiento social o modalidades que adquiere la sociabilidad, entre otros. Burke expuso algún tiempo después un conjunto de precauciones y peligros que el material visual podía comportar debido a su “fragilidad”, especialmente centrado en su naturaleza polisémica aunque también en la dificultad que conlleva la “traducción” de lo visual al ámbito de las palabras. Esto debido a que “Las imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen”.²⁹⁷ Por ello si bien aboga fuertemente por su empleo recomienda utilizar lo visual con cautela, llegando a ensayar un conjunto de reglas que permitirían a los historiadores “interrogar” a los “testimonios figurativos” con mayor rigor disciplinar.²⁹⁸

Como cabe esperar, esta ampliación del horizonte disciplinar encontró su correlato también en el ámbito historiográfico local.

2. II. b. La imagen en la historia en nuestro país

La riqueza de formulaciones hasta aquí descritas nos remite a un espíritu disciplinar en modificación marcado por la polifonía y heterogeneidad de perspectivas, multiplicidad la cual encontró resonancias en el campo de producción local. Ello debido a que en consonancia con esta amplificación de estudios sobre la imagen y también desde finales del siglo XX, el campo artístico como objeto de estudio ha ido adquiriendo relevancia en la literatura académica argentina. Nos referimos a una serie de trabajos que hundieron la lupa en diversas modalidades del ver y el mostrar, como los de José Emilio Burucúa, Laura

²⁹⁶ Burke revaloriza el poder de la metáfora en el estudio del pasado y de allí la importancia de atender a los testimonios visuales. Cfr. Peter Burke, *Formas de Historia Cultural*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 229-230.

²⁹⁷ Peter Burke, *Visto... op. cit.*, p. 18.

²⁹⁸ Peter Burke, *¿Cómo interrogar a los testimonios visuales?... op. cit.*

Malosetti Costa, Gabriela Siracusano, Marta Penhos, Roberto Amigo, María Lía Munilla Lacasa, María Baldasarre y Silvia Dolinko, Regina Root, Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, Sandra Szir y Claudia Roman, por citar los que podrían ser considerados ejemplos más emblemáticos de este abigarrado y fértil derrotero.

Ensayando una lectura global del fenómeno a escala local, cabe considerar como citábamos el Arte asumió un rol preponderante dentro del análisis histórico en las últimas décadas del siglo XX, cobrando un protagonismo merced a su potencialidad heurística y llegando a situarse, según palabras de José Emilio Burucúa, “en el núcleo de los principales problemas historiográficos”.²⁹⁹ La importancia de esta afirmación radica no solo en su sentido sino también en quien la expuso, pues además de ser el promotor de los estudios sobre Aby Warburg en nuestro país desde comienzos de la década de 1990,³⁰⁰ Burucúa ha cultivado una multiplicidad de temáticas y estudios, entre los cuales subrayamos especialmente su obra *Historia y ambivalencia*. Allí nos ofreció un lúcido análisis del retrato de Lucía Carranza de Rodríguez Orey pintado por Charles Henry Pellegrini en 1831,³⁰¹ valiéndose del paradigma de inferencias indiciales cultivado por Ginzburg y en el cual nos detendremos especialmente en nuestro tercer capítulo. Desde otro ángulo aunque no análoga intensidad, Laura Malosetti Costa indagó en distintas facetas de esta nueva tendencia historiográfica. En *Los primeros modernos* examinó el consumo cultural de nuevos actores y su impacto en la reconfiguración de las artes plásticas a finales del siglo XIX en Buenos Aires,³⁰² poniendo el foco en el proceso de institucionalización del arte argentino. Además del trabajo citado en el capítulo anterior sobre Prilidiano Pueyrredón, Malosetti Costa también analizó en su artículo “Los poderes de la pintura en Latinoamérica” (2006) el impacto de las iconografías en los imaginarios a través de los acervos nacionales, impulsado en muchos casos por los

²⁹⁹ José Emilio Burucúa (Dir), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Volumen I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 16.

³⁰⁰ Podríamos trazar un recorrido que se inicia en los años 1990 con la publicación de *Historia de las imágenes e Historia de las ideas* y que se conecta más de un cuarto de siglo después con la curaduría de la exposición *Ninfas, serpientes y constelaciones* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 2019. Véase José Emilio Burucúa (Sel.), *Historia de las imágenes e Historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992; José Emilio Burucúa, *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003; José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, 2019.

³⁰¹ José Emilio Burucúa, *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre Arte*, Buenos Aires, Biblos, 2006.

³⁰² Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

propios gobiernos.³⁹³ Los caminos de Burucúa y Malosetti Costa convergerán en 2012 al publicar un trabajo conjunto que resulta un alegato en favor del empleo del material visual en la investigación histórica, advirtiendo sobre las apropiaciones discursivas que de las mismas puede hacerse, dada su naturaleza polisémica, superiores al lenguaje escrito.³⁹⁴

La labor de Gabriela Siracusano se inscribe desde otra perspectiva en esta relación, ya que en sus estudios sobre la pintura colonial atendió a dos vectores especiales de la producción artística: su naturaleza simbólica y su dimensión material. Valiéndose del aporte de otras disciplinas como la química o la medicina, Siracusano estudió la composición material de las producciones y analizó de qué manera se introdujo la iconografía cristiana en las sociedades coloniales, dando cuenta así de un complejo entramado que hundiría sus raíces en tradiciones medievales e imaginarios compartidos sobre el bien y el mal, la vida y la muerte, etc.³⁹⁵ Concretamente en *El poder de los colores*³⁹⁶ la autora literalmente penetra en la pintura, haciendo emerger las modalidades que la misma adquirió a través de la potencialidad cromática, evidenciando la energía cultural tanto como las implicancias sociales del empleo de los colores. Las implicancias de esta última consideración para nuestro trabajo han sido por demás importantes, como intentamos desarrollar en nuestro capítulo referido a las implicancias que tuvo el color blanco en tiempos de Pueyrredón.

El trabajo de Marta Penhos también resulta un componente crucial que expresó preocupaciones sobre lo visual, de diversas maneras y en distintos momentos. En primer lugar dedica una tesis doctoral dirigida por Héctor Schenone y codirigida por José Emilio Burucúa en la que abordó el papel de las imágenes en la construcción de la “modalidades del ver” subyacente en las expediciones de Matorras, Azara y Malaspina durante el siglo XVIII.³⁹⁷ Jerarquizando el carácter de construcción cultural compleja en desmedro de posturas universalistas o fisiológicas de la visión, dicha tesis presentada en 2003 se convertirá

³⁹³ Laura Malosetti Costa, “Los poderes de la pintura en Latinoamérica” en *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e intelectual*, n° 3, Buenos Aires, Miño & Dávila, diciembre de 2006, pp. 61-98.

³⁹⁴ José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa, “Una palabra equivale a mil imágenes. Polisemia, grandeza y miserias de las representaciones visuales” en *Revista concreta*, n° 0, 2012 [en línea]

³⁹⁵ Gabriela Siracusano (Ed.), *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, Buenos Aires, UNSAM, 2010.

³⁹⁶ Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI- XVIII*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

³⁹⁷ Marta Penhos, *Modos de visualidad, conocimiento y dominio. Imágenes de Sudamérica española a fines del siglo XVIII*, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2003. [en línea]



en un célebre libro publicado en el año 2005 bajo el título *Ver, conocer, dominar*.³⁰⁸ Recuperando algunos de estos postulados, unos años después analizó la invención del área geográfica de Tierra del Fuego a través de los registros de los miembros del viaje del *HMS Beagle*. La batería de documentos con los que compuso el relato acerca de la invención de dicho espacio fueguino³⁰⁹ se constituyó principalmente del diario de viaje oficial y de la publicación coral *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty's ships Adventure and Beagle* (1839), la cual comprendía tanto textos como imágenes. Además de incluir valioso material visual en este trabajo, Penhos problematizó el tratamiento de la imagen al inscribirlas como el resultado de eventos topográficos y operaciones cognitivas que se posicionaban como un “desafío” a las visualidades de los visitantes de Tierra del Fuego, interpelando sus recursos representacionales.³¹⁰ Igualmente la autora recompuso las trayectorias iconográficas, desde los bocetos elaborados *in situ* hasta su publicación, mostrando la multiplicidad de ribetes que aquellas contenían y “su papel activo en las relaciones entre Europa y el resto del mundo”.³¹¹ Téngase en cuenta que entre estas dos producciones Penhos realizó también aportes sobre la construcción de la mirada sobre la otredad en producciones donde jerarquizó a la imagen y le otorgó potencial heurístico.³¹²

El examen de Regina Root aunque abocado a la moda y la vestimenta durante el siglo XIX, resulta interesante en tanto ofrece un abordaje de la serie “*Peinetones*” (1835) de César Bacle en vínculo con el contexto político de aquel Buenos Aires.³¹³ Roberto Amigo no

³⁰⁸ Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

³⁰⁹ Penhos establece una significativa distinción conceptual entre geografía y espacio. Mientras el primero es más bien de carácter “objetivo”, el segundo se halla vinculado a las prácticas, valores y expectativas de quien lo transita. Tomamos como referencia este postulado para nuestro capítulo 10. Cfr. Marta Penhos, “Viajes, viajeros e imágenes: una relación necesaria”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. II, Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres Febrero, 2012, pp. 57-79.

³¹⁰ Marta Penhos, *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*, Buenos Aires, Ampersand, 2018, p. 287.

³¹¹ *Ibid.*, p. 31

³¹² Cfr. Marta Penhos, “Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX” en Marta Penhos, Carlos Masotta, María Inés Rodríguez Aguilar y otros, *Arte y Antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Espigas/Fundación Telefónica, 2005, pp. 15-64; Marta Penhos, “Viajes, viajeros e imágenes: una relación necesaria... *op. cit.*”; Marta Penhos, “Las fotografías del Álbum de Encina, Moreno y Cía. (1883) y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje” en *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, n° 9, 2016, pp. 65-80.

³¹³ Regina Root, *Vestir la nación. Moda y política en la Argentina poscolonial*, Buenos Aires, Edhasa, 2014, pp. 117-162.



solo ha contribuido con sus trabajos sobre Pueyrredón sino que también en su artículo sobre *El costumbrismo federal* destacó la importancia de la imagen como instrumento de coerción durante el régimen rosista, remarcando la construcción cromática y de atuendos en los personajes de Carlos Morel.³¹⁴ María Lía Munilla Lacasa por su parte analizó las fiestas cívicas en Buenos Aires durante el período 1810-1835, enfatizando el singular papel que desempeñaron los dispositivos visuales –pinturas, arquitecturas, despliegues escenográficos y complejos escultóricos- constituidos como “auténticos programas iconográficos” materializados en eventos festivos, configurando un recurso pedagógico oficial³¹⁵ destinado a la difusión de ideas durante los primeros años de la revolución y los comienzos del rosismo.

Los textos reunidos por Malosetti Costa y Gené; Baldasarre y Dolinko; y Sandra Szir, reúnen una atrayente pluralidad manifestada en un abanico de metodologías que constituyen renovados enfoques sobre objetos de estudio tan heterogéneos como estimulantes. En la primera de estas obras³¹⁶ se examinó la relación entre las representaciones visuales y su lugar en la cultura, atendiendo al sitio que aquellas ocuparon en la configuración de ésta ya sea a través de sus usos políticos, modificando formas de mirar o haciendo circular determinadas competencias visuales. En el segundo caso³¹⁷ la atención se desplazó de los objetos generalmente considerados artísticos para posarse sobre artefactos visuales de diversas calidades, facturas, procedencias y calibre. Similar sendero transitó el trabajo coordinado por Sandra Szir, resultando un abordaje de la “cultura gráfica de Buenos Aires” durante una centuria (desde 1830 a 1930). Otorgando singular interés al estudio de las imágenes, ya sea en publicaciones periódicas o en ámbitos públicos, se escrutó allí distintas expresiones del fenómeno gráfico, desde caricaturas hasta carteles artísticos, pasando por fotografías, libros escolares, grabados y tarjetas postales.³¹⁸ Finalmente el trabajo de Claudia Roman resulta de utilidad para nuestros fines por focalizar su atención en la dilatada trayectoria de *El Mosquito* (1863-1893), empleado como una herramienta para penetrar en la cultura visual de la segunda mitad del siglo XIX.³¹⁹ Producto de un recorrido en el ámbito

³¹⁴ Roberto Amigo, “Carlos Morel. El costumbrismo federal” en *Caiana*, n° 3, diciembre 2013, p. 5.

³¹⁵ María Lía Munilla Lacasa, *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*, Buenos Aires, Miño & Dávila, 2013, p. 12.

³¹⁶ Marcela Gené y Laura Malosetti Costa (Comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

³¹⁷ María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Eds.), *op. cit.*

³¹⁸ Sandra Szir (Coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016.

³¹⁹ Claudia Roman, *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*, Buenos Aires, Ampersand, 2017.

de las publicaciones satíricas decimonónicas que se expresó en su tesis doctoral de 2010,³²⁰ en *Prensa, política y cultura visual* Roman abordó el complejo campo de la prensa ilustrada situando a la publicación satírica fundada por Henry Meyer tanto en su contexto como en relación a la trayectoria de uno de sus más célebres colaboradores: el francés Henri Stein, llegado a Buenos Aires a mediados de la década de 1860. Allí Roman no solo empleó una metodología que combinó el examen de imagen y texto sino que en muchos pasajes colocó a lo visual en un papel protagónico rescatando el peso específico de las construcciones de carácter burlesco efectuadas por aquellos caricaturistas.

Como es posible advertir en este recorrido en torno a los estudios sobre la imagen, el viraje hacia lo icónico impulsado desde inicios del siglo XX e intensificado a finales del mismo, ha impulsado tanto la concepción de nuevos objetos de estudio otrora soslayados por la historia del arte como así también renovadas miradas sobre pretéritos problemas, sea en el plano internacional o en la producción intelectual local. Tal como hemos referido con anterioridad, hemos tomado de estos trabajos el espíritu general de jerarquización del material visual como un instrumento valioso para penetrar en las realidades pretéritas. En términos concretos muchos de estos trabajos nos han brindado herramientas teóricas y metodológicas que nos permitieron situar a las pinturas de Pueyrredón como dispositivos visuales antes que como obras de arte y poder ver en ellos más que meras “ilustraciones” para poder divisar las construcciones de lo visual que las mismas encarnan. En un segundo nivel entendemos a estas pinturas no como creaciones estáticas y resueltas sino como actos icónicos que, por su propia definición son dinámicos, diferenciadores y complejos. Finalmente, retomamos de muchos de los autores expuestos la idea de acceder a dimensiones evanescentes y abstractas como las imaginaciones, los deseos, las ansiedades o las proyecciones mediante la auscultación minuciosa de los detalles de las obras en cuestión. Consideramos que en la sumatoria de estas variables analíticas es donde reside tal vez uno de los principales aportes de esta tesis al campo de estudio de la imagen como fuente, tan diverso y polifacético como aquí lo mostramos. Atendiendo a esta polifonía y considerando el carácter campesino que las pinturas evidencian, conviene agregar una grilla de interpretación que bascula entre el universo de lo rural y la figura del gaucho.

³²⁰ Claudia Roman, *La prensa satírica argentina del siglo XIX: palabras e imágenes* [Tesis doctoral], Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010 (2 tomos).

2. III. Lo rural y la figura del gaucho. Una grilla de interpretación

Preguntándonos respecto a la dimensión visible de las pinturas de Pueyrredón, una primera mirada habilitaría considerarlas como imágenes que evocan geografías rurales en las cuales habitan personajes que podríamos denominar genéricamente bajo la imprecisa categoría de “gauchos”. Conviene centrarnos en lo que puede ser considerado una “grilla de interpretación”³²¹ transitada en los trabajos que han abordado la pintura rural de Pueyrredón, a los cuales nos referimos en el capítulo previo más en detalle. Basta aquí agregar que se entiende a sus pinturas como imágenes que muestran, expresan o evocan los usos y costumbres de los habitantes del campo. A partir de lo expuesto hasta aquí respecto a las profundidades que puede presentar el material visual como insumo para la labor histórica, conviene preguntarse ¿Qué implicancias o repercusiones reviste esta acepción sobre la interpretación de las pinturas para nosotros y desde qué perspectiva enfocamos el fenómeno? Para clarificar este punto efectuamos un relevamiento de los vaivenes que ha asumido la imagen del mundo rural a través de una figura articuladora y problemática como la de gaucho.

Al igual que los conceptos de “modernidad” y “civilización” abordados en el capítulo anterior, sobre la idea de “gaucho” han surgido numerosas dudas e interrogantes, principalmente direccionados hacia su posible utilidad metodológica. En tal sentido nos preguntamos ¿A qué refiere específicamente el término gaucho? ¿De dónde proviene su presencia, sobre qué modalidades discursivas se articuló su figura y en qué contextos fue producida? ¿Qué características asumió su estampa a través del tiempo y bajo qué operaciones se revistió su figura? ¿El concepto en cuestión designa una unidad coherente y precisa o por el contrario se ha ido modificando con el correr de los años? En cuyo caso nos preguntamos ¿en qué medida las distintas personificaciones sobre el gaucho permearon, posicionaron o incidieron sobre la interpretación de la obra pictórica de carácter rural de Prilidiano Pueyrredón? Interrogantes de esta índole posibilitan abrir asimismo otras interpelaciones que se conectan con lo expuesto aquí sobre la imagen y en nuestro primer capítulo sobre la literatura que abordó las pinturas rurales del artista. Es decir, estas piezas que seleccionamos ¿Qué dimensiones específicas de estas pinturas expresarían más allá de lo

³²¹ Raúl Osvaldo Fradkin, “Centaures de la pampa. Le gaucho, entre l’histoire et le mythe” en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 1, 2003 (58e année), p. 117

aparente los usos y costumbres del mundo rural al cual presuntamente aluden? ¿A qué tipo de mundo rural aluden y bajo qué condiciones de visibilidad? Ello nos lleva a interrogarnos si ¿Es posible abordarlas como conjuntos que más que “ilustrar” el campo, encarnan en realidad visualidades propias de la ciudad en donde fueron producidas? ¿En qué medida podemos considerar el término de “costumbrismo” como una caracterización metodológicamente satisfactoria, históricamente convergente y conceptualmente adecuada de estas piezas en su contexto? ¿El término “gaucho” se inscribe como una denominación favorable para aludir a los personajes que integran muchas de estas composiciones plásticas? ¿Bajo qué parámetros y en qué posibles sentidos esta figura prototípica resultaría operativa en nuestra indagación? Son algunas de las preguntas que transversalmente atraviesan esta tesis y a las que pretendemos responder -al menos en parte- con esta sección.

Si bien escapa a nuestros objetivos adentrarnos en la naturaleza “real” o “inventada” del gaucho, ahondar en el desarrollo de su figura nos permitirá arrojar luz sobre los múltiples perfiles que esta asumió en los tiempos en que Pueyrredón realizó sus pinturas. Dicho en otras palabras, pretendemos recuperar aportes historiográficos que nos permitan restituir la complejidad de una figura que como la del gaucho, expresó sentidos diversos a través del tiempo, incluso en términos estrictamente contemporáneos al pintor. En este sentido elegimos el camino de la prudencia, evadiendo con ello una noción simplificada del término. Al mismo tiempo e intentando clarificar la arborescencia que posteriormente este asumirá, trazamos un recorrido respecto de la complejidad en una estampa que pasó casi súbitamente de “figura criminal a convertirse en arquetipo”.³²² El derrotero sinuoso de su figura nos revela no solo una trama abigarrada sino que también posee una implicancia de carácter metodológico vital para nuestros fines, en tanto nos permite precisar críticamente a qué nos referiremos cuando empleemos el término gaucho y derivados tales como campesinos, peones, trabajadores o individuos rurales.

Resulta clave considerar entonces que han existido múltiples formas de concebir a esta singular figura telúrica, sea que se enfoque el prisma desde una dimensión histórico-social, económico-productiva, ideológico-política, cultural, literaria o incluso

³²² *Ibid.*, p. 109.

iconográfica.³²³ Polifonía que fue estimulada desde distintos campos, mostrando no solo el carácter brumoso del personaje sino también las complejas dinámicas que encarnan sus definiciones y que al mismo tiempo permiten entrever a través de ellas las distintas concepciones sobre el mundo rural. Enfocado desde el campo historiográfico, investigaciones de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI han puesto en entredicho la visión monolítica tanto de este personaje como de su entorno, penetrando en el estereotipo y otorgando una textura mucho más compleja que la del solitario hombre de las pampas desérticas. Allí situaremos nuestra óptica atendiendo primero a las mudanzas que esta trama adquirió a través del tiempo, yendo de una visión clásica a las nuevas perspectivas.

2. III. a. La visión clásica del gaucho y la construcción de un mito

Observemos rápidamente el decurso de la figura del gaucho como habitante nodal del mundo rural decimonónico. La edificación de esta estampa arquetípica fue promovida desde el campo literario con diversas producciones que durante aquel siglo trazaron un cuadro cuyos contornos pueden delinearse más o menos nítidamente. El momento fundante de esta progresión podría ser ubicado justamente con posterioridad a la muerte de Prilidiano Pueyrredón, más concretamente en 1872 con la publicación de la obra *El gaucho Martín*

³²³ Además de los trabajos que citamos en este apartado existe abundante bibliografía respecto al gaucho visto desde distintas claves analíticas -económicas, políticas, sociales e iconográficas- véase: Marta Bonaudo y Alfredo Pucciarelli, (comps), *La problemática agraria. Nuevas aproximaciones*, vol. 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993; Carlos Cansanello, “Domiciliarios y transeúntes en el proceso de formación estatal bonaerense (1820-1832)” en *Entrepasados*, vol. IV, n° 6, 1994, pp. 7-22; Jorge Gelman, “El gaucho que supimos construir. Determinismos y conflictos en la historia argentina” en *Entrepasados*, vol. V, n° 9, 1995, pp. 27-37; Carlos Cansanello, “De súbditos a ciudadanos. Los pobladores rurales bonaerenses entre el Antiguo Régimen y la Modernidad” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, 3a. serie, n° 11, 1995, pp. 113-139; Jorge Gelman, “Unos números sorprendentes. Cambio y continuidad en el mundo agrario bonaerense durante la primera mitad del siglo XIX” en *Anuario del IEHS*, Tandil, 1996, pp. 123-145; Carlos Mayo (Ed.), *Vivir en la frontera: la casa, la dieta, la pulpería, la escuela (1770-1870)*, Buenos Aires, Biblos, 2000; Eduardo Míguez, “El capitalismo y la polilla. Avances en los estudios de la economía y la sociedad rural pampeana, 1740-1850” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, n° 21, 2000, pp. 117-133; Oscar Barsky y Jorge Gelman, *Historia del agro argentino. Desde la conquista hasta comienzos del siglo XXI*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001; Alejandro Cataruzza y Alejandro Eujanian, “Héroes Patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna” en Alejandro Cataruzza y Alejandro Eujanian, *Políticas de la Historia. Argentina, 1860-1960*, Buenos Aires, Alianza, 2003, pp. 217-262; Eduardo Míguez, “Guerra y orden social en los orígenes de la nación argentina, 1810-1880” en *Anuario IEHS*, n° 18, 2003, pp. 17-38; Carlos Mayo, *Estancia y sociedad en la pampa (1740-1820)*, Buenos Aires, Biblos, 2004; Raúl Osvaldo Fradkin, “Camino abiertos en la pampa. Dos décadas de renovación de la historia rural rioplatense desde mediados del siglo XVIII a mediados del XIX” en Jorge Gelman (Coord.), *La historia económica argentina en la encrucijada. Balances y perspectivas*, Buenos Aires, Prometeo, 2006, pp. 189-207; Juan Cuello, “Imaginario del Gaucho. Tensiones entre las amistades masculinas profundas y la familia moderna heterosexual en el siglo XIX” en *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, noviembre de 2011; Máximo Yolis, “Del gaucho literario al gaucho ‘real’: un aporte a su construcción en Argentina (1845-1913)” en *Historia da historiografía*, n° 16, 2014, pp. 15-36.



*Fierro*³²⁴ escrita por el sobrino segundo del artista, José Hernández.³²⁵ Aunque esta obra se inscribió decididamente como un hito, es posible hallar sin embargo notas genealógicas estimulantes en la denominada literatura gauchesca iniciada por Bartolomé Hidalgo.³²⁶ Tales son los casos del *Fausto* de Estanislao del Campo editado en 1866,³²⁷ el *Santos Vega o los mellizos de la Flor* de Hilario Ascasubi publicada en París el mismo año que el *Martín Fierro*,³²⁸ *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez³²⁹ o *La vuelta de Martín Fierro* de Hernández, ambos de 1879.³³⁰ Al margen de las singularidades de estas producciones y las luchas de sentidos que las mismas encarnan,³³¹ podríamos convenir que como conjunto remiten ulteriormente a un umbral que se trasladó con fuerza a otras latitudes discursivas, entre las cuales la Historia no fue la excepción. Esto porque no solo la literatura resultó un aporte nodal para la erección de una figura fundamental del discurso criollo sino que la gestión de sus sentidos no se agotó al género literario de lo “gauchesco”. Nos referimos a los contornos de una imagen que también fue trazada por relatos de viajeros efectuados desde el período tardo colonial y hasta mediados del siglo XIX. Como explica Jorge Troisi Meleán, la construcción de la imagen del gaucho en la historiografía nacional experimentó dos

³²⁴ José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires, Imprenta de La Pampa, 1872.

³²⁵ Además de haber compartido escenario político en el seno de la “vanguardia terrateniente”, la cercanía entre Prilidiano Pueyrredón y José Hernández implicó un parentesco colateral sanguíneo, siendo el segundo primo sobrino del primero ya que la madre de Hernández, Isabel Pueyrredón Camaño (1805-1843), era hija de José Cipriano Pueyrredón -hermano de Juan Martín de Pueyrredón y tío del pintor-.

³²⁶ Esta ajustada síntesis oblitera otros desarrollos de la tradición iniciada por Bartolomé Hidalgo como el *Paulino Lucero* de Ascasubi o *Los tres gauchos orientales* de Lussich. Véase Hilario Ascasubi, *Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de la República Argentina y oriental del Uruguay (1839 a 1852)*, Buenos Aires, Peuser, 1900 (1846); Antonio Lussich, *Los tres gauchos orientales. Coloquio entre los paisanos Julián Giménez, Mauricio Baliente y José Centurión sobre la Revolución Oriental en circunstancias del desarme y pago del ejército*, Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna, 1872.

³²⁷ Estanislao Del Campo, *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera*, Buenos Aires, Imprenta de Buenos Aires, 1866.

³²⁸ Hilario Ascasubi, *Santos Vega o los mellizos de la Flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778-1808)*, París, Imprenta de Paul Dupont, 1872.

³²⁹ Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira. Drama gauchesco en tres actos*, Buenos Aires, Prensa Moderna, 1900 (1879).

³³⁰ José Hernández, *La vuelta de Martín Fierro*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1925 (1879).

³³¹ Para un abordaje de estas obras desde el campo de la literatura véase Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1982 (1976); Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000 (1988); Pablo Heredia y Andrea Bocco, *Ásperos clamores. La literatura gauchesca desde Mayo hacia Caseros*, Córdoba, Alción, 1996; Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997; Jorge Luis Borges, *El Martín Fierro*, Buenos Aires, Emecé, 2005 (1953); Julio Schvarztman, *Vól. 2: La lucha de los lenguajes* en Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2003; Rogelio Demarchi, “Popular y revolucionaria. La gauchesca en su origen” en *Espéculo. Revista de Estudios literarios*, n° 37, Madrid, 2008 [en línea].



momentos clave: el del “impresionismo” decimonónico y el de las nuevas miradas que a mediados del siglo XX y hacia finales del mismo, comenzaron a replantear severamente la estabilidad de esta representación.³³² De los primeros nacieron “las ideas de desierto, aislamiento y poca sociabilidad, luego apropiadas por Sarmiento”.³³³ Se trataba de observaciones construidas de manera intermitente por “ojos imperiales” y en muchos casos alimentadas también por la intervención de los “pintores viajeros”,³³⁴ quienes encontraron en la pampa “un teatro de fenómenos pintorescos y originales para la visión europea”.³³⁵ Hallaban así en la figura de plena libertad, vagancia y vida simplificada un modo de interpelación metafórica y nostálgica de sus propias experiencias.

Este tipo de personificaciones no fue una propiedad privativa de los foráneos sino que se extendió también a autores locales. Para algunos de ellos como Sarmiento, el gaucho representaba la cara arcaica de la sociedad, un modelo de desarrollo telúrico que debía ser extirpado en pos de la civilización de la sociedad.³³⁶ Expresaba la barbarie del rosismo tanto como sus sentidos negativamente asociados.

Fue hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX cuando el “criollismo” se erigió como un “discurso” que pretendió revalidar y extender una visión “autóctona” ante el avance de la inmigración.³³⁷ Será en este contexto cuando el hasta entonces marginado

³³² Jorge Troisi Meleán, “Entre el impresionismo y el conteo de vacas: el gaucho y la guerra de imágenes del mundo rural colonial” en *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, n° 2, 2001, p. 337-366.

³³³ *Ibid.*, p. 340.

³³⁴ Sobre las implicancias de las imágenes en la construcción de relatos viajeros durante los siglos XVIII y XIX véase el trabajo de Marta Penhos. Para un análisis de la construcción de la imagen del gaucho en la pintura decimonónica de viajeros, especialmente franceses, consúltese los trabajos de Cross-Dodero y de Roberto Amigo. Para un recorrido iconográfico sobre el gaucho puede verse los trabajos de Del Carril. Cfr. Marta Penhos, “Viajes, viajeros e imágenes... *op. cit.*, pp. 57-79; Philippe Cross y Alberto Dodero, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Ronor, 2003; Roberto Amigo, “Beduinos en la pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses” en *Historia y sociedad*, n° 13, Medellín, 2007, pp. 25-43; Bonifacio Del Carril, *Monumenta... op. cit.*; Bonifacio Del Carril, *El gaucho a través de la iconografía*, Buenos Aires, Emecé, 1978.

³³⁵ Jorge Troisi Meleán, *op. cit.*, p. 340.

³³⁶ Sarmiento concibió la “batalla” entre la civilización y barbarie no solo en términos locales sino también generales, ensayando una analogía de esta disputa en otras latitudes al expresar que: “La misma lucha de civilización y barbarie de la ciudad y el desierto existe hoy en Africa; los mismos personajes, el mismo espíritu, la misma estrategia indisciplinada, entre la horda y la montonera. Masas inmensas de jinetes que vagan por el desierto, ofreciendo el combate a las fuerzas disciplinadas de las ciudades (...)”. Véase Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo... op. cit.*, p. 67.

³³⁷ Como explicó Adolfo Prieto este criollismo encarnaba múltiples significados, dependiendo de los “destinatarios”: para los dirigentes pudo significar la reafirmación de lo propio, mientras que para los sectores populares podía interpretar formas nostálgicas, o para los extranjeros una pauta de asimilación cultural. Cfr. Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006 (1988), p. 18.



gaucho comenzó a erigirse en un auténtico “mito operativo”, mediante lo que Fradkin denominó una propagación capilar.³³⁸ Esta difusión recorrió un largo camino que comenzó a trazarse con la llamada Nueva Escuela, quienes propusieron una estampa más “objetiva” y templada del individuo en cuestión ya que “Aquel gaucho tan ideologizado de Sarmiento debía ser desterrado” no solo de la historia sino también y progresivamente, de la historiografía.³³⁹ Un ejemplo de esta operación es la 5ª edición de *La vuelta del Martín Fierro* de 1925, donde Carlos Bunge señalaba que el “gaucho es un lugar común en las letras argentinas” aunque lamentaba que hasta entonces “no se ha definido con criterio científico”.³⁴⁰

Pese a esta presunta indefinición, ya estaba asentada la imagen literaria que identificaba al gaucho como un individuo libre, solitario, habituado a escrutar las perspectivas del desierto, de conducta díscola e inclinado a una dieta carnívora que habría configurado su temperamento. Asociado íntimamente a lo telúrico y la libertad, el personaje pasó de encarnar el origen de una barbarie a extirpar a ser considerado, en una operación de validación intempestiva, como un arquetipo del ser nacional que condensaba determinados valores, prácticas e ideales identitarios. Llegó en definitiva a constituirse en un “personaje atemporal y distintivo” de un siempre evanescente e impreciso “ser nacional”,³⁴¹ pues se trataba de alguien que surgiendo “realmente de la tierra” desempeñó “un inmenso papel en el imaginario de la nación”.³⁴² La ductilidad encarnada en su figura certificaba así su vitalidad tanto en la literatura como en otros planos, adaptando un fenómeno “tradicional” a exigencias contemporáneas. En esta atmósfera podríamos decir que el “gaucho” siguió como cabría esperarse, la misma suerte que las pinturas rurales de Prilidiano Pueyrredón.

Como ha referido Eric Hobsbawm el proceso de *adaptación* de las “tradiciones” en las sociedades “modernas” se vehiculizó en muchos casos mediante “el empleo de viejos usos en nuevas condiciones, y utilizando viejos modelos para nuevos fines”.³⁴³ Y esta parece ser la operación dominante en aquel escenario de los años 1930 en el cual comenzó a

³³⁸ Raul Fradkin, *op. cit.*, p. 129.

³³⁹ Troisi Meleán, *op. cit.*, p. 344.

³⁴⁰ Carlos Bunge, “Literatura gauchesca” en José Hernández, *La vuelta... op. cit.*, p. 8

³⁴¹ Oscar Barsky y Jorge Gelman, *op. cit.*

³⁴² Juan Carlos Garavaglia, “Gauchos: identidad, identidades” en *América: Cahiers du CRICCAL*, n° 30, 2003, p. 151.

³⁴³ Eric Hobsbawm, “La invención de tradiciones” en *Revista uruguaya de Ciencia Política*, n° 4, Montevideo, 1990, p. 100.

revalorizarse tanto retrospectiva como proyectivamente las pinturas rurales de Pueyrredón, por encarnar la “figura legendaria del gaucho”³⁴⁴ que se correspondía a una presunta y “hermosa estampa criolla”.³⁴⁵ Tal como examinamos en nuestro capítulo anterior las razones de su irrupción obedecieron a numerosos factores, entre los cuales destacó sin dudas también una provechosa imagen de gaucho en sus pinturas. La conveniencia de las mismas se explica en que ya desde finales de la década de 1930 se experimentaba en territorio bonaerense un renacimiento del “tradicionalismo” con la promoción de festividades, asociaciones, peñas folklóricas y diversas conmemoraciones de lo “autóctono”. En este contexto se instauró el 10 de noviembre de 1939 el “día de la tradición” con motivo del natalicio de José Hernández, inscripto en una suerte de fiebre de lo pretendidamente tradicional, motorizada por “un correlato de intervenciones políticas que se ocuparon de lo gauchesco en la misma perspectiva”.³⁴⁶ Apuntalados por una serie de acciones gubernamentales que “oficializaron la figura el gaucho como emblema nacional”,³⁴⁷ se experimentó entonces un auténtico resurgimiento de la figura de este personaje en distintos puntos del país,³⁴⁸ proceso no exento de conflictos y que conllevaría incluso a disputas partidarias en torno a su figura.

Establecida la modelación nacionalista de la imagen del gaucho, el mismo expresaba más que un “tipo” social para evocar en el imaginario “un individuo, una función y un ambiente”,³⁴⁹ siendo impulsada su figura en varias direcciones, tanto desde el Estado como en libros de texto, conmemoraciones, actos litúrgicos y diversas organizaciones durante las décadas de 1930, 1940 y 1950. Resulta por otra parte sintomático que precisamente el clímax de los estudios “clásicos” sobre Pueyrredón se concentre en este período, atizando a su vez la definición de su obra desde un cariz “costumbrista” y destacando los atributos de sus pinturas rurales en las cuales se expresa una imagen del gaucho que está siendo revalorizada,

³⁴⁴ José León Pagano, *El arte de los argentinos... op. cit.*, p. 191.

³⁴⁵ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina... op. cit.*, p. 152.

³⁴⁶ Matías Emiliano Casas, “Entre peronistas y radicales: disputas en torno al monumento al gaucho en la provincia de Buenos Aires, 1947-1948” en *Prohistoria*, Año XIX, N° 25, 2016, p. 54.

³⁴⁷ Matías Emiliano Casas, *Las metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires 1930-1960*, Buenos Aires, Prometeo, 2017, p. 17.

³⁴⁸ Matías Emiliano Casas, “El archivo de Edward Larocque Tinker: intervenciones, interrogantes y potencialidad de un acervo documental para los estudios transnacionales” en Silvana A. Gómez, Valeria A. D’Agostino y Lucas Andrés Masán (Ed.), *Hilando perspectivas sociales. Abordajes en torno a problemas argentinos. Siglos XIX, XX y XXI*, Tandil, CIEP Ediciones, 2019, pp. 93-94.

³⁴⁹ Pedro Inchauspe, *La tradición y el gaucho. Ensayos y antecedentes*, Buenos Aires, In Octavo, 2001 (1956), p. 45.



reubicada y resignificada. Es posible apreciar de esta manera como la operación de reposicionamiento de lo gauchesco y sus sentidos derivados en el seno de una sociedad atravesada por el nacionalismo es perfilada desde múltiples aristas que incluyen a la literatura pero también otras modalidades, como en este caso la pintura. Comprender los alcances y profundidad de esta operación resulta nodal para ensayar una suerte de emancipación de estas imágenes respecto a la literatura, al menos como forma de abrir caminos de interpretación alternativos que nos pueden arrojar otro tipo de productividad heurística sobre las pinturas.

La estabilizada y recurrente imagen sobre el mundo rural y el gaucho comenzará a ser cuestionada en los años sesenta, principalmente con el trabajo de Ricardo Rodríguez Molas quien encontró en el habitante rural un modelo de resistencia al poder terrateniente. En su *Historia social del gaucho* de 1968 denunció el régimen despótico de explotación que empujó a este tipo social a “entregarse al amor, la guitarra y el alcohol”.³⁵⁰ Invertiendo la clásica visión del paisano como sostén necesario y vital del modelo económico latifundista, en su trabajo inscribió al intérprete rural no como un promotor, cómplice o partícipe del sistema productivo sino como una víctima del mismo. Pese a las profundas modificaciones acaecidas desde finales del siglo XIX en el ecosistema, la biodiversidad y el paisaje pampeanos, Rodríguez Molas encontraba una triste comprobación que se inscribía de modo cuasi atemporal: la persistencia en la explotación del trabajador rural. En sus palabras, a inicios del siglo XX “Los jornales apenas han de alcanzarle (al gaucho) para que pueda subsistir (...) y las horas de trabajo se extienden de sol a sol, igual que treinta, cuarenta o cien años antes”.³⁵¹ Indagando en multiplicidad de fuentes observó las modalidades bajo las cuales se lo subyugó en un régimen de explotación sostenido en “(...) una estructura estática y con demasiada frecuencia autoritaria y paternalista”.³⁵² Aunque aún permeado por la tradicional visión del individuo gauchesco como rebelde, libertario, nómada y desobediente, Rodríguez Molas puso de relieve la complejidad de este actor social, ofreciendo una mirada disruptiva del mismo.

³⁵⁰ Ricardo Rodríguez Molas, *Historia social del gaucho*, Buenos Aires, Marú, 1968, pp. 501-502.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 502.

³⁵² En la reedición de su clásica obra en 1982, Rodríguez Molas sustituye el término “paternalista” por “arcaico”, y el de “elite” por el de “clase dominante” para referirse a este sistema latifundista de tenencia de la tierra. Cfr. Ricardo Rodríguez Molas, *op. cit.*, p. 9; Ricardo Rodríguez Molas, *Historia social del gaucho*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1982 (1968), p. 8.

La crisis de los grandes relatos —entre ellos el estructuralismo marxista clásico, los nacionalismos y el colonialismo— también insufló una sutil modificación en la imagen monolítica del habitante de las pampas. Con una mirada renovada sobre el espacio rural y aunque no enfocado especialmente sobre el gaucho como tipo social, Tulio Halperín Donghi ofreció un enfoque más complejizado del fenómeno, mostrando los vaivenes y el desarrollo dispar de la clase terrateniente, otrora concebida como inmutable “clase dominante” desde los tiempos coloniales.³⁵³ Tras los oscuros tiempos de la dictadura iniciada en 1976,³⁵⁴ el fin de la misma en 1983 traería consigo no solo la recuperación del Estado de derecho y la reapertura democrática sino también la promoción de nuevos senderos de exploración para las Ciencias Sociales, a los cuales la historiografía no estuvo ajena. En este renovado escenario la figura del gaucho será llevada severamente a debate.

2. III. b. La figura del gaucho a debate

Durante la década de 1980 se asistió a una estimulación por visitar el pasado rural, siendo una de las expresiones de esta nueva inquietud el acreditado debate sobre los *Gauchos* plasmado en el segundo número del *Anuario del Instituto de Investigación Histórico Sociales* (IEHS) de 1987. Se trató de una célebre discusión protagonizada por historiadores de La Plata (Carlos Mayo), Buenos Aires (Jorge Gelman y Samuel Amaral) y Tandil (Juan Carlos Garavaglia), donde se discutió el papel de la fuerza de trabajo y las formas de explotación en la campaña rural rioplatense. Con este “hito” historiográfico cobraron notoriedad aspectos de este campo de estudios como la familia campesina, el desarrollo de la agricultura, las

³⁵³ Halperín Donghi señaló la importancia de este “sector dominante más coherente que en cualquier momento de su pasado”, principalmente a partir de la década de 1820. Cfr. Tulio Halperín Donghi, *Revolución y guerra, Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005 (1972), p. 120.

³⁵⁴ Pese a la progresión que muestra el itinerario trazado no se trató de un desarrollo lineal en cuanto a la complejización de la figura del gaucho, derrotero el cual evidenció también inscripciones menos afortunadas en la memoria colectiva. Con el advenimiento de la dictadura cívico-militar en 1976 la estampa nacional del gaucho llegó a ser la imagen oficial del Mundial de fútbol celebrado en 1978, encarnado en la figura de *Mundialito*, coloquialmente conocido como *Gauchito* -diseñado por Néstor Córdoba y dibujado por el español Manuel García Ferré, autor de otras series e historietas como *Hijitus*, *Trapito* o *Anteojito*-, personaje que pisaba con su pierna izquierda una pelota y en su mano derecha portaba un rebenque, casi como un símbolo oculto de la atrocidad y la violencia del régimen que lo promocionaba. Este último detalle adquiere relevancia en tanto se trató de la única mascota de la historia de los mundiales -incorporadas en el mundial de Inglaterra 1966- que presentó algo más que un balón de fútbol en sus extremidades. Como expresa la diseñadora Sarah Hernández Barragán, *Gauchito* adoptó una pose de dominio asociada a la mítica figura del gaucho aunque “esta vez no se trata de un caballo o de dominar al ganado sino al balón”. Véase Sarah Hernández Barragán, *Transformación de los códigos culturales en las sociedades globalizadas: Las mascotas de los Mundiales FIFA (1966-2010)*, Tesis de Maestría, Universidad San Luis de Potosí, México, 2013, pp. 139 [en línea].



variaciones en la oferta laboral,³⁵⁵ el régimen de tenencia y explotación de la tierra,³⁵⁶ las modalidades asumidas por la mano de obra en la economía rural colonial³⁵⁷ e incluso plantear el radical interrogante respecto de si la figura del gaucho realmente existió o no.³⁵⁸ Lo que estos trabajos compartieron además de sus estimulantes contrapuntos, fue una mirada crítica sobre el pasado rural a partir de nuevas perspectivas -sea con fuentes novedosas o revisitando documentación clásica- que posibilitó la matización de generalizaciones que “con mucha imaginación y poca información” habían construido “una serie de lugares comunes que debíamos aceptar”.³⁵⁹

El *Debate* demostró asimismo un modo de abordaje de la realidad pretérita que con rigor histórico y fundamentación empírica, permitió articular nuevas preguntas o responder a viejos enigmas de manera tan polifónica como el vasto objeto de estudio al cual referían. Dicho intercambio inauguró también un fértil terreno en la medida en que se derribaron ciertos “mitos” del mundo rural tales como el ejercicio del poder, las características de la explotación territorial, las modalidades que asumía la economía, las modulaciones en la figura del campesino o la inserción del trabajador rural en la estructura productiva. En otro sentido, la imagen del gaucho perdía fuerza como “mito fundante” y adquiría cuerpo como realidad social compleja, presente de diversas maneras en el devenir histórico. Un decenio después del *Debate*, el *Anuario del IEHS* actualizó la discusión incluyendo un *dossier* en el cual distintos autores reflexionaban sobre numerosos perfiles del mundo rural y entre ellos también desde luego, sobre el mítico personaje. Los “reincidentes” Carlos Mayo y Jorge Gelman, a los cuales se sumarán Carlos Cansanello, María Elena Infesta, Ricardo Salvatore y Eduardo Míguez, ofrecieron sus miradas al respecto calibrada a la luz de nuevas perspectivas que incluyeron la revisión de los asuntos del primer debate. En este marco, Eduardo Míguez recuperaría el tópico sobre el gaucho señalando que: “Junto con el mate, el chiripá y el poncho, hubo una mentalidad compartida por la población pampeana, de la que el gaucho alzado era solo una expresión extrema y no su arquetipo (aunque haya sido

³⁵⁵ Carlos Mayo, “Respuesta de Carlos Mayo. ¿Una campaña sin gauchos?” en *Anuario IEHS*, n° 2, 1987, pp. 60-70.

³⁵⁶ Samuel Amaral, “Trabajo y trabajadores rurales en Buenos Aires a fines del siglo XVIII” en *Anuario IEHS*, n° 2, 1987, pp. 33-41.

³⁵⁷ Jorge Gelman, “¿Gauchos o campesinos?” en *Anuario IEHS*, n° 2, 1987, pp. 53-59.

³⁵⁸ Juan Carlos Garavaglia, “¿Existieron los gauchos?” en *Anuario IEHS*, n° 2, 1987, pp. 42-52.

³⁵⁹ Jorge Gelman, “¿Gauchos o...” *op. cit.*, p. 53.

tomado por tal)”.³⁶⁰ Tal “mentalidad” estaba modelada en una singular gestión existencial, ciertamente distinta a la del campesino europeo: “El gaucho es una mentalidad no porque su cultura le aleje del mercado de trabajo o trabaje ocasionalmente, sino porque en contraste con el campesino europeo, el poblador rural de la campaña bonaerense no concibe su existencia como sujeta, sino como libre”.³⁶¹ Análoga línea había propuesto Garavaglia al señalar que “la imagen de una inmensa pampa poblada de innumerables ganados con un puñado de gauchos `suelos´ dedicados al noble ejercicio de comer empanadas y tocar la guitarra es falsa, al menos, vista desde la abigarrada atmósfera de la campaña de fines del siglo XVIII”.³⁶² Esta “falsedad” quedaba manifiesta en lo que sería la permanencia de un modelo conceptual macerado a inicios del siglo XVIII para describir a un tipo social ideal³⁶³ que luego se complejizará sustancialmente. En otro aspecto se matizaba la idea de la campaña como un espacio saturado de violencia en donde imperaban los ataques interpersonales, mostrando que estos no eran tan frecuentes como los delitos contra la propiedad o el Estado.³⁶⁴ La imagen abigarrada se hacía patente también desde un costado productivo, matizándose la idea simplificada de una explotación ganadera hegemónica para abrir paso a una arborescencia compuesta por una variada producción pecuaria compuesta no solo de ganado vacuno sino también de ovinos, equinos y mulares, como así también la existencia de “manchones agrícolas”.³⁶⁵ En términos sociales además, se derribaba la mítica visión de un mundo rural como “desierto” habitado por gauchos aislados, díscolos y solteros, para mostrar una sociabilidad que incluía no solo a la familia campesina³⁶⁶ sino también a variados sujetos como militares, indígenas, labradores, pastores, chacareros, maestros y artesanos, entre otros.³⁶⁷

³⁶⁰ Eduardo Míguez, “Mano de obra, población rural y mentalidades en la economía de tierras abiertas de la provincia de Buenos Aires. Una vez más, en busca del gaucho” en *Anuario del IEHS 'Prof. Juan Carlos Grosso'*, n° 12, Tandil, 1997, p. 172.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 171.

³⁶² Juan Carlos Garavaglia, “¿Existieron los gauchos?”... *op. cit.*, p. 47.

³⁶³ Eduardo Míguez, “Mano de obra...” *op. cit.*, p. 173.

³⁶⁴ Ricardo Salvatore, “Los crímenes de los paisanos: una aproximación estadística” en *'Prof. Juan Carlos Grosso'*, n° 12, Tandil, 1997, pp. 91-100.

³⁶⁵ Juan Carlos Garavaglia y Jorge Gelman, “Mucha tierra y poca gente: un nuevo balance historiográfico de la historia rural platense (1750-1850)” en *Historia Agraria*, n° 15, 1998, p. 33.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.

³⁶⁷ Oreste Cansanello, “Sobre los orígenes de la sociedad bonaerense. Continuidades y perspectivas. El estado actual de algunas cuestiones” en *Anuario del IEHS*, n° 12, Tandil, 1997, pp. 81-82.

Estas reflexiones abocadas al mundo rural y al individuo campesino encuentran relación con la atmósfera y los personajes que habitan las telas de Pueyrredón, en tanto nos permiten comprobar que el término *gaucho* designa un mosaico tan impreciso como barroco que “describe unas costumbres y una mentalidad que no terminarían de desaparecer en mucho tiempo”.³⁶⁸ Tales conclusiones han provocado que progresivamente el concepto se fuera alejando de su visión romántica unidimensional y acercándose al equivalente de “hombre pobre de la campaña” ligado al mundo marginal, pero cuya desfavorable posición estimuló el empleo de diversas estrategias de negociación ante los sectores dominantes,³⁶⁹ ensayando distintas modalidades de evasión frente a los esfuerzos coercitivos de las autoridades, en especial hacia la segunda mitad del siglo XIX.³⁷⁰ En suma, no se trataba de un personaje pasivo sino de un actor, caleidoscópico, dinámico y multiforme del paisaje rural pampeano. En otro sentido las travesías de las imágenes operadas en torno del gaucho también respondieron a una multiplicidad de variables, como mostró Raul Fradkin al ahondar en las formas que asumió la construcción del mito del “Centauro de la pampa”. Ello porque hacia mediados del siglo XIX el denominado *gaucho neto* condensaba dos elementos que serán recuperados posteriormente en la figura nacionalista: “à la résistance au recrutement forcé des *paisanos* (...) l’intégration de la paysannerie dans la lutte politique”³⁷¹ prevaleciendo esta idea de carácter romántico sobre la del *paisano gaucho* y ofreciendo a su vez un “esquema de percepción y una grilla de interpretación” que será retomada posteriormente.³⁷² El mito se prestó así a formulaciones numerosas y divergentes,³⁷³ entre las cuales destacó la estimulación de la figura del gaucho en tiempos de auge modernizador, momento en el cual se operaba su consagración simbólica precisamente mientras se sellaba el fin de su existencia social.³⁷⁴ Como mostró Míguez en su libro sobre el contexto de concepción y producción del *Martín Fierro*,³⁷⁵ el mundo rural del tercer cuarto del siglo XIX estuvo constituido de modo heterogéneo y por distintos actores, entre los

³⁶⁸ Eduardo Míguez, “Mano de obra...” *op. cit.*, p. 173.

³⁶⁹ Gabriel Di Meglio, *Historia de las clases populares en la Argentina. Desde 1516 hasta 1880*, Buenos Aires, Sudamericana, 2012, p. 102 y ss.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 279.

³⁷¹ Raúl Osvaldo Fradkin, “Centaures...” *op. cit.*, p. 115.

³⁷² *Ibid.*, p. 117.

³⁷³ *Ibid.*, p. 126.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 123.

³⁷⁵ Eduardo Míguez, *El mundo de Martín Fierro*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.

cuales se hallaba –más no únicamente- el gaucho ocioso, junto a una abigarrada, diversa y compleja población rural. Esto configuró un escenario que distó mucho de la visión simplificada y polarizada entre gauchos y terratenientes, lo cual contribuyó radicalmente al conocimiento de las formas en que se desarrollaron los distintos actores en el marco de un complejo e inestable proceso de consolidación estatal. Por otra parte, también es posible apreciar que existieron alternativas laborales al trabajo de la estancia -reducto ineluctable de la llamada civilización ganadera-, fenómeno atravesado no solo por la oferta³⁷⁶ sino también por las demandas estacionarias y ocasionales de la economía lanera.³⁷⁷

Conviene destacar entonces que este apretado recorrido nos muestra que si existieron los gauchos, no lo hicieron formando un *tándem* con el estanciero sino entremezclados en un mosaico social más dilatado que incluía sin duda propietarios pero también arrendatarios, agregados, ocupantes de tierras fiscales, personajes marginados y peones conchabados. Se trata de un universo que a su vez no era eminentemente masculino ni adulto sino que incluía mujeres, niños y ancianos. La plástica constitución del “mito” elude así una descripción precisa y exacta de su fisonomía, tanto por tratarse de un individuo históricamente complejo como por hallarse en un medio económicamente cambiante, socialmente inestable y políticamente dinámico. Lo que este itinerario sugiere además es que la imagen del habitante rural ha experimentado un proceso de reconfiguración y resignificación crítica, siendo revisitado desde distintas perspectivas y ofreciendo diversas interpretaciones, saludables contrapuntos y sobre todo, estimulantes debates.

A modo de recapitulación de este sinuoso recorrido podemos rescatar lo expuesto por Jorge Gelman en una entrevista efectuada en 1998 cuando definió al imaginario construido sobre la figura del gaucho como el producto de una compleja elaboración histórico-social de naturaleza eminentemente mitológica:

(...) todos tenemos en mente un personaje simpático, en una época malo y más tarde bueno, a quien la naturaleza le brindaba lo esencial para sobrevivir. Bastaba con tener un buen lazo y un caballo, un cuchillo para

³⁷⁶ Carlos Mayo, “Sobre peones, vagos y malentretidos: el dilema de la economía rural rioplatense durante la época colonial” en *Anuario IEHS*, n° 2, 1987, pp. 25-32.

³⁷⁷ Sabato puso de relieve las inconsistencias entre estos requerimientos de índole económica y la exigencia del pasaporte o la papeleta de conchabo que impedía la libre circulación de los trabajadores. Hilda Sabato, *Capitalismo y ganadería... op. cit.*, p. 99.

faenar y la decisión de apropiarse del ganado. Nos lo imaginamos con una mínima vestimenta, con una precaria vivienda y sin vocación de trabajar. A lo sumo, creemos, se conchababa en una estancia, ganaba unos pesos y se pagaba los vicios, o sea el aguardiente, el vino, la yerba. Y, apenas tenía lo suficiente, abandonaba al patrón y se iba, libre, a deambular. Todo eso es un mito.³⁷⁸

Entre el mito, la invención, la adaptación y la tradición, lo que estos trabajos nos ofrecen es un cuadro sin dudas más complejo que el del gaucho “clásico”. Parafraseando al propio Gelman podríamos denominarlo como una imagen más aburrida y menos impactante pero quizás más justa, que matiza severamente la noción de una pampa cuasi desértica habitada únicamente por estancieros y gauchos. A su vez se calibra desde otra perspectiva la extendida noción de que estos últimos estaban dedicados a tocar la guitarra, tomar alcohol y robar ganado -o en palabras de Sarmiento entregados al vicio y la disipación-, para exponer una pintura menos “impresionista” y más “realista”.³⁷⁹ Es decir, un conjunto de características multidimensionales que configuraron un universo rural con polimorfismos, movilidades, tensiones, intercambios, complejidades y un cada vez más creciente dinamismo.

Por lo expuesto es que no se trata entonces aquí de escrutar las imágenes “reales” o “ficticias” del “gaucho” sino más bien de comprender un posible funcionamiento de una serie de imágenes en una trama cultural que también discutía estas concepciones. Pues las pinturas de Pueyrredón nos hablan más de la ciudad que del campo y más de la elite que de los sectores populares. En efecto y como veremos en los capítulos VII y VIII de este trabajo, también las iconografías sobre la figura del gaucho fueron puestas en tensión de diversas maneras durante la segunda mitad del siglo XIX, siendo posible detectar transacciones y tonalidades dispares. Este aspecto resulta capital para comprender el posicionamiento y el horizonte de posibilidades de la pintura de Pueyrredón en su contexto, ya que en un escenario signado por las disputas de sentido su iconografía ocuparía un rol destacado en la

³⁷⁸ Jorge Halperin, “Entrevista a Jorge Gelman” en *Clarín*, Buenos Aires, 05/04/1998.

³⁷⁹ Empleamos este juego de “estilos” pictóricos decimonónicos siguiendo la propuesta de Troisi Meleán y el “impresionismo” de las imágenes literarias e incorporando la clásica tipología desarrollada por Arnold Hauser sobre el realismo como una expresión opuesta al idealismo romántico. Cfr. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte, Tomo II: del Barroco a nuestros días*, Madrid, 2006 (1962), pp. 311.

discusión de significados, proyecciones y horizontes, gestionando aspectos sensibles del mundo rural desde una perspectiva “civilizatoria” y con una mirada “moderna” sobre el mismo.



Como hemos expuesto antes, en este trabajo convergen dos núcleos de preocupaciones vinculadas a la imagen y sus potencialidades como fuente histórica por un lado y la idea de un mundo rural complejo por otro. Partiendo de estas consideraciones, encontramos en su intersección una materia prima favorable para emprender el examen de factores que, encarnados en las pinturas de Pueyrredón, ponen de manifiesto al tiempo que estimulan una paulatina modificación de la sensibilidad porteña. Lo anterior se inscribe de manera multiforme y comprende la creciente presencia de lo visual, la ampliación de los horizontes perceptivos, la atención puesta al detalle, el trastocamiento de las escalas de referencia, el solapamiento de los movimientos y la presencia de valores asociados a la higiene, la concordia, la racionalidad, la conducta, el decoro, la dulcificación y el orden. En términos generales es posible observar una lenta cadencia en el posicionamiento de estas nuevas exigencias sensibles, las cuales se remontan a inicios de la década de 1850 pero que asumirán mayor peso en el decenio siguiente, en buena medida producto de la creciente complejidad social y la incorporación de novedades. La nueva sensibilidad emergió así con renovados formatos y se presentó como disciplinadora de aquellos excesos y destemplanzas que caracterizarían a antiguas conformaciones. Estos rasgos modernos y civilizados de una sensibilidad embrionaria son condensados en las obras de Pueyrredón desde múltiples aristas: temática, simbólica, visual y material.

A partir de los perfilamientos trazados en nuestros capítulos 1 y 2 surgen algunos interrogantes que atraviesan axialmente este trabajo ¿Qué criterios definen culturalmente a una visión modernizante? ¿En qué medida resulta posible caracterizar a la ciudad de Buenos Aires de 1860 como un espacio con tintes modernos? ¿Qué formatos simbólicos asumen estas nuevas formas del decoro y qué papel juegan en ellos los conceptos de civilización, progreso e inmediatez? ¿Cómo se expresan estas variaciones en la pintura de Pueyrredón? ¿Qué tipo



de tensiones se establecen entre sus pinturas y las de otros artistas contemporáneos? ¿Qué implicancias conceptuales y/o relaciones de concordancia podemos encontrar entre las modificaciones del contexto socio-político y los cambios materiales experimentados por el formato de las telas de Pueyrredón? ¿Qué convergencias y disonancias sobre el mundo rural son observables entre los trabajos de Pueyrredón y los de otros artistas contemporáneos? ¿Qué imágenes de gauchos proyectan y qué sentidos asociados condensan?

En otro sentido, entendemos a las imágenes como un vehículo que propicia adentrarnos en las características que asumen las sociedades en el tiempo a partir de las particularidades que sus creaciones evocan y/o encarnan. Sin intentar agotar las posibilidades que este tipo de material empírico reviste para la investigación histórica, buscamos desarrollar una indagación que propone ir más allá de la dimensión descriptiva de los testimonios visuales, para inscribirla como una búsqueda de naturaleza interpretativa, articulada en torno a un concepto central como el de la modernidad -y su derivada sensibilidad- en la ciudad de Buenos Aires durante la década de 1860. En diálogo con la atmósfera discursiva y las condiciones socio-culturales que posibilitaron su emergencia, aspiramos a establecer articulaciones entre estas producciones y un acervo de fuentes -de variada naturaleza y tenor- que permiten restituir no solo la complejidad del acto icónico sino también el denso contexto cultural que las modeló y constituyó.

Finalmente conviene señalar que muchos de los trabajos aquí expuestos trascienden saludablemente la asociación directa o lineal entre imagen y contexto, para abordarla desde diversos senderos ya sea para penetrar en los usos de la imagen, los efectos que producen, las intencionalidades políticas del autor, la condensación de valores o supuestos ideológicos subyacentes, la elección de materiales o la situación por las cuales se inscribían en las tramas sociales. Estos caminos posibilitan un estudio más complejo y desafiante de la imagen, en tanto creación cultural compleja. Así entonces y como resultará evidente hasta aquí, la imagen se inscribe como un fenómeno fractal que reclama para sí un abordaje interdisciplinario. Seguimos en este sentido la senda propuesta por William Mitchell de atender tanto a la construcción social de lo visual como a la configuración visual de lo social.³⁸⁰ Dentro de este abanico entendemos que aunque las imágenes poseen hondas

³⁸⁰ William Mitchell, "Mostrando el ver... *op. cit.*, p. 26.

implicancias, en ningún caso están solas sino que forman parte de un ecosistema compuesto también por palabras. De allí que en esta tesis articulemos lo visual con lo escrito/textual como una operación metodológica que permite intervenciones más densas sobre las pinturas, algunas de las cuales detallamos en nuestro capítulo siguiente. Atendiendo a las exigencias del material empírico seleccionado entonces, construimos nuestro *corpus* documental de modo diversificado: si bien nítidamente localizado en el conocimiento histórico, constituido también con aportes de otras disciplinas de lo social. Consideramos que ello permitirá penetrar en la naturaleza arborescente de estos testimonios visuales en tanto construcciones culturales intersubjetivamente referenciables. Del desglose del apartado metodológico y las fuentes nos encargamos en el próximo capítulo.



Introducción

Sentados los cimientos que componen nuestro universo teórico-conceptual explicitamos en este capítulo los criterios de recolección, selección, tratamiento, clasificación e interpretación de las principales fuentes que sustentan este trabajo. El propósito que seguimos a lo largo del proceso de recolección y crítica documental fue signado por un eje vertebrador que osciló entre la unidad y variedad por un lado, y la lógica de lo cercano y lo lejano por otro. Esta tónica posibilitó el empleo de diversos materiales junto a nuestras fuentes principales, conformando un *corpus* que siguiendo los postulados del método indiciario nos permite reconstruir tanto miradas acotadas al universo de Pueyrredón como visiones globales que den cuenta de la ciudad, la región o la situación de Buenos Aires en relación al mundo occidental.

Procedemos aquí en cuatro partes. Primero focalizamos en los fundamentos metodológicos más relevantes que articulan la relación de este repertorio documental para en segunda instancia detenernos en la enumeración, clasificación y descripción de la iconográfica y otros materiales empíricos que nos posibilitan acceder al mundo de Prilidiano Pueyrredón. Cotejamos especialmente aquí unas fuentes privilegiadas sobre el artista como el intercambio epistolar que mantuvo con la gaditana Alejandra Heredia entre 1853 y 1859. Dicho conjunto postal nos permite vislumbrar aspectos relacionados no solo a la subjetividad del artista sino que también ofrece indicios respecto a sus obras, expectativas y deseos, revelando a contraluz rasgos de una nueva sensibilidad epocal. En tercer término, repasamos el conglomerado que constituye el *corpus* que hemos modelado, dando cuenta de sus principales características y cómo se insertan en esta pesquisa. Por su variada composición las fuentes responden también al eclecticismo de nuestro personaje. Finalmente, enumeramos algunas de las dificultades a las que nos enfrentamos con estos documentos.

3. I. Un *denso* abordaje *indicial* de las fuentes

Otorgando prioridad heurística a la interpretación histórica de la producción pictórica de temática rural de Prilidiano Pueyrredón y tal como hemos adelantado, nos valemos de ciertos conceptos y categorías provenientes de otras disciplinas como la sociología, la antropología, la historia del arte y los estudios visuales. Por tratarse de una pesquisa que busca examinar al actor *en* su contexto y al ambiente *a través* del autor, empleamos distintas herramientas que nos permiten interrogar a nuestro material desde distintas atalayas para poder adentrarnos en aquella compleja realidad decimonónica. Más en concreto, la dirección de nuestro enfoque recoge lo expuesto por Giovanni Levi y por Clifford Geertz al señalar que el historiador -o el antropólogo- no estudia pueblos, sino *en* ellos.³⁸¹

Abogando por el trabajo interdisciplinario, Edward Palmer Thompson consideraba imprescindible “dejar de pretender que hablamos en nombre de nuestra disciplina en su conjunto, y empezar a hablar de nuestra posición dentro de ella”.³⁸² Siguiendo este postulado nuestra posición historiográfica se sitúa en el terreno de la Historia Social, especialmente en la denominada Nueva Historia Cultural y más precisamente dentro del estudio de las sensibilidades. En esta dirección y procurando establecer una demarcación metodológica más precisa y consecuente con nuestro objeto de estudio, apelamos a algunos preceptos historiográficos formulados por la microhistoria italiana, sobre todo aquellos vinculados al empleo del paradigma de inferencias indiciales y la reducción de la escala de observación, entendido como una praxis de carácter eminentemente analítico. Esta forma de abordaje será visible no solo en el examen de las fuente sino también en la estructura de la tesis, siendo posible alternar visiones generales con exámenes más acotados o detallados.

Debe considerarse que la microhistoria en tanto práctica historiográfica y según la definió Giovanni Levi, se caracteriza por una “reducción de la escala de observación, en un análisis microscópico y en un estudio intensivo del material documental”.³⁸³ Dicha abreviación no comprende una dimensión anecdótica puesto que: “De la lente que el

³⁸¹ Cfr. Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1988, p. 22; Giovanni Levi, “Cap. 5: Sobre microhistoria” en Peter Burke, *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza, 1991, p. 123.

³⁸² Edward Palmer Thompson, “Folklore, antropología e historia social” en *Entrepasados. Revista de Historia*, nº 2, 1992 (1976), p. 77.

³⁸³ Giovanni Levi, “Cap. 5: Sobre microhistoria... *op. cit.*”, p. 122.



historiador utilice para observar los sucesos depende la posibilidad de detectar elementos significativos de mayor alcance”.³⁸⁴ Esta metáfora de índole visual empleada por Zemon Davis da cuenta de las aristas favorables de esta modalidad al observar que “La ventaja de la microhistoria es la misma que la de la microbiología: el historiador puede ‘ver’ y hurgar con su pluma las pequeñas interacciones y estructuras, a menudo invisibles, y averiguar cuál es su funcionamiento”.³⁸⁵ Podríamos sintetizar la premisa central de esta “práctica historiográfica” ecléctica³⁸⁶ como un ansia de trascendencia empírica y de experimentación, en la medida en que procura “estar ‘contando’ hechos o narraciones que trascienden sus propios límites y proporcionan modelos o puntos de referencia para otros contextos [de allí que] cuando mejor haya explicado el historiador su caso concreto (...) tanto mejor podrán otros historiadores extraerle el jugo para sus propios fines”.³⁸⁷ Se trata de una sala de ensayo del estudio del pasado y así lo refiere Carlos Aguirre Rojas al definir a la experiencia de la microhistoria italiana como parte de “un complejo proyecto intelectual que solamente utiliza el nivel de lo ‘local’ o de lo ‘regional’ como simple y estricto espacio de experimentación”.³⁸⁸ Análogamente, la reducción de escala puede ser “aplicable en cualquier lugar, con independencia de las dimensiones del objeto analizado”.³⁸⁹ Los beneficios de este descenso pueden ser adaptables así a distintas unidades, convirtiéndose por consecuencia en un procedimiento analítico tan versátil como fundamental.

Otro aspecto notable de esta práctica reside en lo que suele denominarse como grado de “representatividad” del universo empírico. Desde la microhistoria se prescinde de tal criterio proponiendo una modificación de esta perspectiva, pues no se trata de construir una clásica historia local que se detiene en acotados espacios o eventos sino que en realidad comporta una variación de tamaño. Explicado en los términos de Zemon Davis, “la microhistoria, bien practicada, siempre tendrá algo que decir acerca del ‘gran relato’ convencional del cambio político”, aunque con una diferencia sensible desde el punto de vista narrativo ya que “el estado o cualquier otra autoridad, no aparece necesariamente en la primera página, y existe la posibilidad de que tampoco lo haga en la última, sólo interviene

³⁸⁴ Natalie Zemon Davis, “Las formas... *op. cit.*, p. 179.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ Giovanni Levi, “Cap. 5: Sobre microhistoria...” *op. cit.*, p. 119.

³⁸⁷ Natalie Zemon Davis, “Las formas...” *op. cit.*, p. 180.

³⁸⁸ Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Microhistoria italiana: modo de empleo*, Rosario, Prohistoria, 2017, p. 89.

³⁸⁹ Giovanni Levi, “Cap. 5: Sobre microhistoria...” *op. cit.*, p. 122.



cuando así lo requieren los ritmos de vida y la crisis de los actores locales”.³⁹⁰ Precisamente este aspecto intentamos imprimirle a nuestro trabajo, hurgando en las pinceladas de Pueyrredón para dar cuenta de un complejo mosaico mayor que incluye las formas en que una comunidad se organizó a sí misma en tiempos de edificación de un contrato social.

Retomando la premisa lanzada por Thompson y en vínculo con el título de esta tesis, nos valemos de esta perspectiva para hurgar en lo efímero y lo perenne, no solo mediante la reducción de la escala de observación o el empleo de la biografía como un recurso³⁹¹ sino también por recurrir al “estímulo antropológico” como una vía para localizar en las “reliquias” del pasado problemas originales o bien percibir interrogantes antiguos con ojos nuevos.³⁹² En sintonía con estas preocupaciones apelamos al paradigma indiciario como instancia metodológica que permite vehiculizar nuestros objetivos. Si bien en este trabajo empleamos la noción según ha sido elaborado por Carlo Ginzburg,³⁹³ conviene apuntar que el término encuentra una trayectoria más dilatada, la cual se remonta a finales del siglo XIX con la obra del médico y crítico de arte Giovanni Morelli (1816-1891) e incluso antes.

Bajo el seudónimo de Iván Lermolieff, Morelli propuso entre 1874 y 1876 un método para detectar falsificaciones de obras artísticas a partir de un examen minucioso de los detalles generalmente desatendidos de estas producciones como los lóbulos de las orejas, las falanges de los dedos, la superficie de las uñas o las características de las manos.³⁹⁴ Casi por aquellos mismos años, el indicio fue empleado en el campo de la literatura por Sir Arthur Conan Doyle en su célebre personaje *Sherlock Holmes*,³⁹⁵ modelado sobre la base de las figuras de otros detectives literarios como *Chevallier Auguste Dupin* de Edgard Allan Poe y

³⁹⁰ Natalie Zemon Davis, “Las formas... *op. cit.*, p. 180

³⁹¹ Nos referimos a los trabajos basales de esta tradición historiográfica, encarnados en las figuras de Giovanni Levi y Carlo Ginzburg. El primero utiliza la biografía del exorcista Giulio Cesare Chiesa como una “excusa” que le permitió “la reconstrucción del ambiente social y cultural de un pueblo”, y con ello ensayar un modo de acercamiento al mercado de tierras piemontés del siglo XVII. Domenico Scandella (conocido como *Menocchio*) será el hilo de Ariadna por el cual Ginzburg penetra en la cosmovisión de un pueblo friuliano del siglo XVI. Véase Giovanni Levi, *La berencia inmaterial. La historia de un exorcista piemontés del siglo XVII*, Madrid, Nerea, 1990 (1985); Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik, 1999 (1977).

³⁹² Edward Palmer Thompson, “Folklore...” *op. cit.*, p. 64.

³⁹³ Carlo Ginzburg, “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” en Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas e indicios*, Buenos Aires, Prometeo, 2013, pp. 171-222.

³⁹⁴ Giovanni Morelli, *Italian masters in German galleries*, London, George Bell and son, 1883.

³⁹⁵ Arthur Conan Doyle, *Estudio en Escarlata*, Buenos Aires, Libertador, 2008 (1887); Arthur Conan Doyle, *El signo de los cuatro. Un caso de Sherlock Holmes*, Barcelona, Ferrer Coll, 1981 (1890).



Monsieur Lecoq de Émile Gaboriau, quienes habían recurrido a esta forma de encadenamiento de singularidades ya en la década de 1840³⁹⁶ y 1860 respectivamente.³⁹⁷

En el contexto histórico de Morelli también es posible advertir empleos menos generosos del método indicial. Pues hacia finales del siglo XIX cobrará impulso la frenología, teoría que contaba con un desarrollo de décadas a través de los estudios de Franz Gall de inicios del siglo XIX.³⁹⁸ Su cénit como disciplina con su postulado localizacionista³⁹⁹ se expresaría en la teoría Lombrosiana del “Hombre delincuente” (1876), la cual pretendía revelar a partir de detalles de la arquitectura ósea del cráneo humano o la composición física de los individuos, rasgos latentes o potenciales de criminalidad. Las resonancias de este paradigma llevaron a Cesare Lombroso incluso a otras latitudes: desde sus estudios sobre la hipnosis y la telepatía hasta los registros del “más allá”, con su “torsión” hacia el espiritismo y la “elaboración de un archivo distintivo de huellas espectrales” como un modo de obtener “indicios” empíricos o registros sobre la muerte y la vida de ultratumba.⁴⁰⁰

A comienzos del siglo XX las asignaciones de lo indicial prosiguen, pues a comienzos del mismo y previo al estallido de la Primera Guerra Mundial, Sigmund Freud retomó esta noción en su análisis del *Moisés de Miguel Ángel* (1914),⁴⁰¹ no conformándose con una impresión global y hasta entonces fuertemente visitada de la célebre escultura sino

³⁹⁶ Edgar Allan Poe, *Los crímenes de la rue Morgue y otros cuentos*, Buenos Aires, Gárgola, 2014 (1841); Edgar Allan Poe, *La carta robada y otros cuentos*, Barcelona, Need, 2012 (1844), pp. 13-46.

³⁹⁷ El éxito de las novelas de Gaboriau (1832-1873) podría ser juzgado por el hecho de que para 1873 -pocos años después de su edición original en formato de folletín en el diario *Pays* en 1869- *Monsieur Lecoq* contabilizara la sexta edición, costando 7 francos los dos volúmenes que conformaban la obra, dividida en “La investigación” y “El honor del hombre” respectivamente. Cabe señalar que otras producciones de Gaboriau como *L’Affaire Lerouge*, publicada en 1866, y donde aparece por primera vez el personaje de Monsieur Lecoq, contabilizaba ya la 10 edición, con un promedio general de casi dos ediciones por año, mientras que *Le dossier N° 113* de 1867 iba por la novena. Cfr. Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, Paris, Dentu, 2 vols. 1873.

³⁹⁸ Jean Jacques Courtine y Georges Vigarello, “Identificar. Huellas, indicios, sospechas” en Jean Jacques Courtine (Dir.), *Historia del cuerpo, 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, Madrid, Taurus, 2006, p. 261.

³⁹⁹ Para un análisis del desarrollo de la frenología como paradigma localizacionista y sus implicancias en la práctica psiquiátrica véase: Walter Arias, “La frenología y sus implicancias: un poco de historia sobre un tema olvidado” en *Revista Chilena de Neuropsiquiatría*, vol. 56, n° 1, Santiago, 2018, pp. 36-45.

⁴⁰⁰ Sobre las indagaciones de Lombroso respecto al fenómeno de la hipnosis y la telepatía así como su faceta espiritista véase especialmente el trabajo de Alessandra Violi quien destaca precisamente la vinculación entre el método científico y las sesiones de espiritismos, no como un traspaso de lo científico a lo “mágico” sino como una exacerbación de aquel en el mundo suprasensible: “En otras palabras, el método científico experimental es continuamente reivindicado, y es precisamente en esa retórica de la traza visual como signo revelador en la que se apoya gran parte del modelo indiciario del positivismo”. Véase Alessandra Violi, “Lombroso y los fantasmas de la ciencia” en Ander Gondra Aguirre y Gorka López de Munain (Ed.), *Imágenes y muerte*, Madrid, Sans Soleil, 2013, pp. 88.

⁴⁰¹ Sigmund Freud, “El moisés de Miguel Ángel” en Sigmund Freud, *Obras completas. Tomo XIII: Tótem y tabú y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu, 2000 (1914), pp. 215-242.



atendiendo a detalles subordinados de la misma como las formas que asumían las manos y las características de las tablas que estas sostenían.⁴⁰² Dicha interpretación del *Moisés* atendió por tanto no solo a lo global de la pieza sino que reparó en un complejo más general como el monumento funerario en su totalidad, compuesto también por otras esculturas. Su procedimiento se inscribe para nosotros como un excelente modelo de análisis indiciario en tanto coteja las evidencias singulares dentro de un cúmulo más amplio de regularidades, conectando aspectos hasta entonces desatendidos o poco relevados del fenómeno. Otro atributo de gran valor reside en la relativa independencia o autonomía que Freud le otorgó a la creación plástica de las fuentes literarias, en su caso los textos bíblicos, cubiertos por otra parte de tantas contradicciones e irregularidades como cualquier fuente.

Con posterioridad a este célebre examen y desde una perspectiva semiológica, Charles Sanders Peirce⁴⁰³ se valió del concepto de indicio para inscribirlo como parte de un método abductivo en la construcción de conocimiento, poniendo de relieve la condición de probabilidad que un análisis de estas características encarnaría. Para Javier Ayala Calderón el indicio es “(...) una huella, un rastro, una pista, una señal que apunta, que indica -por eso se llama ‘indicio’- hacia una realidad que se asume como su origen, pero que no está incluida evidentemente en él.”⁴⁰⁴ En el ámbito de la historiografía argentina, José Emilio Burucúa ha propuesto un lúcido análisis del retrato de Lucía Carranza de Rodríguez Orey realizado por Charles Henry Pellegrini.⁴⁰⁵

Como vemos ajustadamente aquí, lo indiciario como modelo paradigmático posee una larga trayectoria que se remonta fundamentalmente aunque no únicamente al siglo XIX. Recuperando esta tradición, será Ginzburg quien le otorgó mayor operatividad al procedimiento indicial configurando una trama de relaciones en su obra *Pesquisa sobre Piero*

⁴⁰² Como sugiere Carlos Schenquerman se trata de uno de los pocos trabajos que Freud produjo en el anonimato. En este sentido parece existir una cabal analogía entre la oclusión autoral que conectaría a Morelli con Freud, a modo de indicio de la obra de este último. Mientras el primero escribió sus trabajos bajo el pseudónimo de Ivan Lermolieff o Johannes Schuartzze, Freud ofreció este estudio sin firma, en el número III de la Revista de psicoanálisis *Imago* en 1914. Pasaría una década hasta que Freud reconociera finalmente su autoría en 1924. Cfr. Carlos Schenquerman, “Freud y la cuestión del paradigma indiciario” en Silvia Bleichmar, *Intervención en crisis ¿encuadre o dispositivo analítico?* Córdoba, Brujas, 2005, pp. 135-149.

⁴⁰³ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.

⁴⁰⁴ Javier Ayala Calderón, “Heurística creativa y método indicial en los cuentos de Edgar Allan Poe” en *Estudios*, n° 115, vol. XIII, México, Instituto Tecnológico Autónomo Nacional de México, 2015, p. 114

⁴⁰⁵ José Emilio Burucúa, “Aplicaciones del paradigma indiciario...” *op. cit.*, pp. 159-166.



(1982).⁴⁰⁶ Muy poco tiempo después en su artículo “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” (1983),⁴⁰⁷ trazó la genealogía de este “paradigma” situándolo como un mecanismo analítico meritorio en el estudio retrospectivo. En concreto lo situó como el gesto tal vez más antiguo de la historia intelectual del género humano: el del individuo cazador que escudriñaba atentamente los rastros dejados por su presa.⁴⁰⁸ Se trataba así de un modelo epistemológico “ampliamente operativo, aunque no esté explícitamente teorizado”,⁴⁰⁹ el cual ayudaría a resolver el dilema entre “racionalismo” e “irracionalismo”, hundiendo sus raíces en el alba de la humanidad, en tiempos de caza y recolección. Según expuso Ginzburg en aquel cardinal trabajo, la herencia de un patrimonio de conocimientos asociados al paradigma venatorio y las huellas permitieron al individuo-cazador desarrollar paulatinamente “la capacidad de llegar, a partir de datos experimentales aparentemente insignificantes, hasta una realidad compleja no directamente experimentable”.⁴¹⁰

Esta experiencia analítica habría permitido al ser humano del Paleolítico “leer en las huellas mudas (aunque no imperceptibles) dejadas por la presa, una serie coherente de eventos”.⁴¹¹ El desentrañamiento indicial opera así favorablemente como un factor de auscultación en tanto permite “descubrir las huellas de eventos no directamente localizables para el observador”.⁴¹² Implica en definitiva un “desciframiento” singular, íntimamente asociado a lo pretérito y que marca distancia con la adivinación, conectada al porvenir.

Este recorrido sugiere que se trata de un paradigma que según los contextos históricos se denominó venatorio, adivinatorio, indiciario o semiótico pero que no obstante, remite a un umbral epistemológico común marcado por la aptitud para “lanzar profecías retrospectivas”. En palabras de Ginzburg resulta una oportunidad heurística valiosa en

⁴⁰⁶ Carlo Ginzburg, *Pesquisa... op. cit.*

⁴⁰⁷ El texto original data de 1979, aunque fue publicado por primera vez en castellano en la obra “Crisis de la razón” compilada por el filósofo italiano Aldo Gargani. Treinta años después sería incluido en la compilación de textos de Carlo Ginzburg denominada *Mitos, emblemas e indicios* (2013). Cfr. Carlo Ginzburg, “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” en Aldo Gargani, *Crisis de la razón: Nuevos modelos en la relación entre saber y actividades humanas*, México, Siglo XXI, 1983, pp. 55-99; Carlo Ginzburg, “Indicios...” *op. cit.*, pp. 171-221.

⁴⁰⁸ Ginzburg no vacila en proponer una potencia medular a esta “metáfora” del descubrimiento asociada a la actividad intelectual humana, sugiriendo la importancia del paradigma venatorio durante “un arco temporal tal vez larguísimo”, incluso en “la invención de la escritura”. *Ibid.*, p. 184.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 171.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 183.

⁴¹¹ *Ibid.*, pp. 183-184.

⁴¹² *Ibid.*, p. 184.



tanto “cuando las causas no son reproducibles, no existe otro camino que inferirlas a partir de sus efectos”.⁴¹³ Este “modelo de conocimiento antiguo y moderno al mismo tiempo” lo convierte en una operación cognoscitiva ya que “Si la realidad es opaca, existen zonas privilegiadas –indicios- que permiten descifrarla”.⁴¹⁴ Las severas implicancias de esta operatoria llevó al historiador a postular que el empleo de esta en el conocimiento histórico resultaría una instancia medular ya que “como el del médico, el conocimiento histórico es indirecto, indiciario, conjetural”.⁴¹⁵

Siguiendo las huellas de estos fundamentos, el método indiciario se inscribe para nosotros como una opción metodológica apropiada en tanto nos posibilita atender al evento singular de la pintura, poniendo en tensión estructuras microscópicas con el universo de lo macroscópico.⁴¹⁶ En consecuencia lo indicial estimula el relevamiento de espacios restringidos o zonas acotadas -que pueden ser escenarios locales, aunque también trayectorias individuales, eventos singulares, porciones documentales o fragmentos de imágenes- como una modalidad que permite enriquecer el análisis histórico, reponiendo en parte la arquitectura de la totalidad. En otro sentido, el método indicial nos posibilita adentrarnos en una trama brumosa compuesta por elementos ocultos a simple vista, los cuales pueden ser inferidos mediante el encadenamiento lógico de ciertos detalles significativos de las pinturas de Pueyrredón.

Recuperando las inquietudes respecto a las implicancias de este procedimiento analítico y rescatando principalmente de Freud la operación de consideración general del detalle dentro de un entramado de relaciones más complejo y abarcativo, el encadenamiento de particularidades nos permite asignar a la singularidad un sentido profundo que puede ser inscripto en una trama vincular de mayor espesor. Pues en definitiva más que una forma de abordaje propiamente dicha, lo indiciario contempla una operación cognoscitiva de modificación de las escalas analíticas por medio de la cual buscamos responder preguntas del orden de lo general de la sensibilidad visual en un ámbito acotado como las piezas pictóricas de un artista. La clave de nuestra indagación reside así en la problematización de

⁴¹³ Carlo Ginzburg, “Indicios...” *op. cit.*, p. 208.

⁴¹⁴ Carlo Ginzburg, “Indicios...” *op. cit.*, p. 217.

⁴¹⁵ Carlo Ginzburg, “Indicios...” *op. cit.*, p. 190.

⁴¹⁶ Carlo Ginzburg, “Microhistoria: dos o tres cosas que se de ella” en *Manuscrits. Revista d’història moderna*, n° 12, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1994. pp. 13-42; Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.



los registros iconográficos buscando “hacer hablar al documento”,⁴¹⁷ es decir, penetrando en detalles significantes de las piezas. En otro sentido el paradigma indiciario nos provee la oportunidad de una relativa autonomía de la literatura y con ello el desprendimiento de nociones aplanadoras para con la imagen como las de “ilustración” en sentido lato. Nos permite en definitiva y parafraseando a Miguel Rojas Mix, tener una “entrevista con la imagen”.⁴¹⁸

Para materializar este objetivo complementamos el análisis indicial con el empleo de la “descripción densa”, entendida como un modo de acceder a la trama de relaciones que modelaron el horizonte en el cual se produjeron, consumieron y circularon las piezas de Pueyrredón. Utilizamos el concepto *denso* en estrecha relación con el paradigma indiciario y según lo expuesto por Clifford Geertz, como la capacidad de “(...) captar, en un vaivén dialéctico, el más local de los detalles y la más global de las estructuras, de manera de poner ambos frente a la vista simultáneamente”.⁴¹⁹ Con ello se pretende construir generalizaciones dentro de escenarios singulares con miras a “establecer la significación que determinadas acciones sociales tienen para sus actores”.⁴²⁰ Lo *indicial* y lo *denso* operan mancomunadamente y en tal sentido, creemos que las pinturas de Pueyrredón pueden revelar aristas que son engendradas, contenidas o estimuladas por un proceso de mayor escala como lo es la conformación de una nueva sensibilidad. En un nivel más general y abstracto estos puntos de fuga se recortan sobre un telón de fondo como el proceso de configuración de un contrato social de envergadura. Al constituir un mecanismo de enlace lo indiciario y lo denso se hallan directamente apuntados a las particularidades de las pinturas, aunque situadas en relación con un ambiente visual que comprende imaginaciones, deseos y estrategias diversas -de selección, recorte, manipulación, colocación, resignificación y/o proyección- que configuraron distintos tipos de “imágenes” en un tiempo determinado. Estas, lejos de “graficar” un momento, “reflejar” un instante o ser parte de un “contexto”, nos remiten a un margen de posibilidades bajo el cual una porción de la sociedad imaginaba una convivencia social, proyectaba un destino común y avizoraba un horizonte más amplio.

⁴¹⁷ Marc Bloch, *Apología...* *op. cit.*, p. 85.

⁴¹⁸ Miguel Rojas Mix, *op. cit.*, p. 229.

⁴¹⁹ Clifford Geertz, *op. cit.*, p. 5

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 37.



Por lo anterior y si se nos permite un sentido más metafórico para definirlo, en esta tesis perseguimos secretamente el postulado de Jonathan Swift de ver la realidad con ojos de gigante y de enano al mismo tiempo.⁴²¹ Evitando el peligro que caer en la “tiranía del detalle”⁴²² implicaría, las triangulaciones nos permiten no solo controlar la interpretación iconológica sino también dar cuenta de las correspondencias, tensiones, disrupciones y aporías que conformaron el entramado cultural de estas producciones. Del *corpus* que posibilita dicha operación damos cuenta a continuación, dividiendo la documentación entre aquellas que nos permiten reconstruir más detalladamente el horizonte de Pueyrredón y las que posibilitan su ampliación, situándolo en una constelación sensible de mayor volumen.

3. II. Documentos de Prilidiano Pueyrredón

Las fuentes sobre Prilidiano Pueyrredón constituyen el conjunto de documentos primarios del artista que nos permiten penetrar en su horizonte plástico, social, productivo, metodológico y emocional. Como parte de esta jerarquización empírica distinguimos dos grandes grupos: las iconográficas y las epistolares.

3. II. a. Obras pictóricas

Concibiendo las piezas de temática rural elaboradas por Pueyrredón como producciones que encarnan significados, consideramos que se inscriben no solo como un hecho “problemático” sino también “enigmático”, el cual debido a su naturaleza fractal es necesario descifrar.⁴²³ Con este objetivo heurístico y desde un prisma metodológico, nuestro universo documental fue identificado, seleccionado, clasificado y categorizado en tres instancias.

En un primer momento procedimos a un tratamiento general del conjunto de la producción pictórica de Pueyrredón, discriminando las obras por fecha de realización,

⁴²¹ Nuestra finalidad es combinar las bondades de ambas miradas. Pues mientras los pequeños liliputenses veían con muchísima exactitud pero no a gran distancia, los gigantes brobdingnagianos podían divisar con amplitud pero no poseían la suficiente perspicacia para descubrir en las leyes -que no excedían las 22 letras del alfabeto- más de una posible interpretación. Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, Buenos Aires, Losada, 2011 (1726).

⁴²² Johann Beljion, *Gramática del arte*, Madrid, Celeste, 1993, p. 182.

⁴²³ Si bien desde una perspectiva distinta a la que desarrollamos en este trabajo, resultaron enriquecedores los aportes de Vilém Flusser en tanto análisis fenomenológico del “gesto de pintar”. Aunque desde otras latitudes, también consideramos los aportes de Umberto Eco y su conceptualización del “objeto estético” como “experiencia abierta”. Cfr. Vilém Flusser, *Gestos. Fenomenología y comunicación*, Barcelona, Herder, 1994, pp. 89 y ss.; Umberto Eco, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970, p. 98.



temática, técnica empleada y dimensiones. De allí surgió una primaria clasificación de las mismas entre las piezas con atmósfera campesina y las que aludían a otro universo, tales como desnudos, retratos, escenas urbanas, históricas o religiosas.

Efectuada esta división de carácter estrictamente observacional, derivamos una segunda etapa en la cual categorizamos las pinturas que aludiendo a un contexto rural, podrían denominarse bajo dos “géneros” diferentes: las escenas de costumbres y los paisajes. El criterio que articuló esta distinción estuvo dado fundamentalmente por el espíritu de la pieza, anclado en la presencia o ausencia de figuras humanas y considerando asimismo la superficie compositiva, su estructura narrativa y la relación que ocupan los elementos dentro de ella. Valiéndonos de los aportes de trabajos que han abordado la producción del artista y que han sido descritos en nuestro primer capítulo,⁴²⁴ atendimos a los aspectos formales y simbólicos que constituían la citada atmósfera campesina: personajes, objetos, situaciones y disposiciones referidas a este universo. Ello nos permitió distinguir entre paisajes y escenas rurales, caracterizadas estas últimas por una visible presencia de la figura humana, donde el entorno actúa como un telón de fondo sobre el cual se recorta la acción compositiva y no como finalidad de la producción, como puede ser en el caso del paisaje.⁴²⁵

Una vez delimitado nuestro conjunto icónico fundamental procedimos en una tercera etapa al establecimiento de un criterio de demarcación que permitiese atender a las características estrictamente formales de las piezas. Allí distinguimos las pinturas que podrían considerarse finalizadas de otras que constituyen estudios, relevamientos previos o bocetos. La variable que operó en esta distinción estuvo dada por la materialidad del objeto y la técnica empleada, siendo el óleo un indicador de finalización y la acuarela o el dibujo un indicio de preliminariedad pictórica. La categorización de estos documentos visuales nos permitió constituir un corpus iconográfico que comprende 13 telas ejecutadas entre 1860 y 1867 (imagen 1), las cuales presentan referencias a las geografías, personajes y tipologías sociales del mundo rural -relacionadas con el peón, el capataz o el estanciero, entre otras-,

⁴²⁴ Nuestra principal referencia en este sentido, ha sido el índice descriptivo de la obra de Pueyrredón realizado por Alfredo González Garaño. Véase Alfredo González Garaño, *op. cit.*

⁴²⁵ Empleamos la expresión “telón de fondo” no en sentido estricto sino metafórico, más cercano a lo que Araya Cid señaló como característica de las pinturas de costumbres en su vinculación de personajes y paisaje, este último como sitio indicativo del lugar que habitan aquellos más no como fundamento. Guadalupe Álvarez de Araya Cid, “Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina” en *Aisthesis*, n° 45, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, p. 142.



y más precisamente a la campaña bonaerense. Si bien quedan al margen de nuestro grupo principal los grabados, acuarelas o estudios preparatorios de obras, conviene destacar que en tanto instancia de reflexión icónica también han sido considerados en nuestro análisis. Sin embargo no nos detenemos explícitamente en ellos sino para explicar dimensiones concretas de algún aspecto relevante de sus obras rurales finalizadas. El sentido de esta elección radica en las finalidades que le imprimimos a nuestro trabajo, siendo necesario focalizar en aquellas producciones que con mayor margen de probabilidad hayan sido presenciadas por un mayor número de personas posible. Considerando las características del contexto artístico en el cual se desarrolló el artista así como algunas crónicas de individuos que visitaron su taller durante la década de 1860, asumimos que el óleo sobre lienzo implicaba un momento definitivo y más plausible de ser expuesto que un estudio o una acuarela. Las imágenes que circularon en impresos como el *Correo del domingo* serán debidamente consideradas en los capítulos subsiguientes pero siempre atendiendo al objetivo de este trabajo.

Identificado, categorizado y seleccionado el conjunto pictórico fundamental se procedió a establecer una comparativa general de todas estas producciones como un modo de penetrar en el “estilo” pictórico, para luego ahondar en el examen de cada tela desde dos aristas complementarias: hacia el interior de la misma y en relación al conjunto de las pinturas rurales. En este sentido, quedó constituida una selección que comprende las siguientes piezas: *Un alto en la pulpería* (ca. 1860), *Tormenta en la pampa* (1860), *Los capataces* (1861), *El rodeo* (1861), *Un alto en el campo* (1861), *Apartando en el corral* (ca. 1861), *Capataz y peón de campo* (1864), *Un domingo en los suburbios de San Isidro* (1864), *Viejo pescador de la ribera* (1864), *Lavanderas del Bajo Belgrano* (1865), *Recorriendo la estancia* (1865), *San Isidro* (1867) y *Ranchería de San Isidro* (sf).

Aunque empleados hasta aquí tal vez de manera intuitiva, a partir de esta etapa resultaron plenamente operativos los procedimientos metodológicos antes referidos como el análisis indiciario y la descripción densa. La posibilidad que ofrecen estas dos herramientas metodológicas combinadas es la de atravesar las apariencias o formalidades de las obras para acceder a los elementos subyacentes que las componen. Siguiendo este camino nos adentramos en los registros pictóricos concibiendo singularidades relevantes como las dimensiones materiales de las telas o en particularidades aparentemente intrascendentes como las posiciones de los personajes, el modo en que se presentan los



cuchillos, las posturas que asumen los caballos, las formas que adquiere el ombú, las características externas de ciertos personajes o el aspecto con que se describen los atuendos de los mismos. Estos detalles nos revelan horizontes de significación cargados de sentido y en los cuales habita no solo una actividad visual sino también una forma de sensibilidad emergente que amerita ser desentrañada.

Si antes mencionamos que la imagen es ante todo una condensación de la realidad, resulta provechoso establecer en el análisis histórico una suerte de camino inverso y descomponer las unidades significantes lanzando “profecías retrospectivas”.⁴²⁶ Como nos recuerda Michael Baxandall, “Un cuadro antiguo es un registro de la actividad visual”⁴²⁷ y por tanto más que una simple diligencia expresiva, de carácter personal, mimético, graficante o ilustrativa. Debe enfatizarse que entendemos al acto de pintar como una instancia en la cual se condensan formas de una sensibilidad y de actividad visual epocales, las cuales si bien no son las únicas -dado que entran en colisión con otras expresiones, pretéritas o contemporáneas-, si son la del artista y su tiempo. Para adentrarnos en este complejo universo de significados recurrimos al análisis del intercambio epistolar que mantuvo Prilidiano Pueyrredón con la gaditana Alejandra Heredia durante la década de 1850.

3. II. b. Intercambio epistolar

El archivo correspondiente al intercambio epistolar entre Prilidiano Pueyrredón y Alejandra Heredia se compone de unidades documentales escritas por el artista entre diciembre de 1853 y noviembre de 1859. Durante este período Pueyrredón apuntó 24 cartas,⁴²⁸ todas ellas enviadas a la región española de Andalucía, concretamente a la casa de Heredia ubicada en la calle San José N° 36 en el centro de la ciudad de Cádiz. Los sitios desde los cuales Pueyrredón emitió sus esquelas corresponden a diversos puntos del mundo atlántico: Sevilla, Santa Cruz de Tenerife, Río de Janeiro, a bordo del vapor inglés Great Western y principalmente Buenos Aires.⁴²⁹

⁴²⁶ Carlo Ginzburg, “Indicios...” *op. cit.*, p. 207.

⁴²⁷ Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 187.

⁴²⁸ Las cartas se reparten por años del siguiente modo: 1 en 1853, 10 en 1854, 2 en 1855, 4 en 1856, 6 en 1857 y la última epístola fechada en 1859.

⁴²⁹ Los sitios desde los cuales envía sus misivas corresponden en un 50% a Buenos Aires (12 cartas de 24), 20,8% al vapor Great Western (5 esquelas), 12,5 % a Santa Cruz de Tenerife y Sevilla (3 misivas desde cada

Aunque por motivos de preservación no nos fue posible acceder físicamente a estos documentos, los mismos se encuentran digitalizados y pertenecen a la colección del Departamento de Documentos escritos del Archivo General de la Nación.⁴³⁰ Esta situación posibilitó tomar contacto con estas cartas de puño y letra del artista fotografiadas en muy buena calidad,⁴³¹ lo cual nos permitió realizar una serie de operaciones muy valiosas sobre el material al tiempo que nos impidió otras.

La característica central por la cual se conoce este intercambio está dada por la descripción que el artista realizó de su obra en Buenos Aires, entre 1856 y 1859. Dicha enumeración ha permitido a estudiosos de Pueyrredón a lo largo del tiempo,⁴³² señalar la diversidad de proyectos que el artista ejecutó antes de su profusa actividad pictórica en la década siguiente. El conjunto posee además un valor agregado en tanto testimonio de una porción de la trayectoria vital del artista que también permite entrever dimensiones políticas y culturales del Estado de Buenos Aires durante su etapa independiente. Entendemos que a través de ellas y en base a las descripciones realizadas por el autor, los fragmentos evidencian un espíritu epocal en el seno de una ciudad en vías de modernización en la cual “todo estaba por hacerse y nada era cierto y estable”,⁴³³ siendo posible advertir la extensión progresiva del ya referido “acuerdo civilizatorio” entre las clases dirigentes.

La excepcionalidad de estos manuscritos radica por otra parte en que a diferencia del texto impreso -el cual es creado para ser socializado y comprendido por numerosas personas⁴³⁴-, estas cartas fueron concebidas con una intencionalidad privada e individual. En tal sentido presentan una estructura menos organizada que un texto clásico y podríamos decir que se trata de una “dulce correspondencia”⁴³⁵ en la cual abundan temáticas tan

lugar) y un 4,2% a Cádiz (1 carta del momento de su partida). Estos guarismos en combinación con las fechas en las cuales emite las misivas, nos permiten inferir no solo la intensidad del intercambio o el recorrido de su viaje sino también la temperatura emotiva del personaje, escribiendo cada vez menos cartas conforme se establecía más sólidamente en el ambiente local.

⁴³⁰ Archivo General de la Nación, Departamento de documentos escritos, Sucesión 7490.

⁴³¹ La calidad fotográfica es de 2672 x 3416 píxeles, con una resolución de 350 puntos por pulgada.

⁴³² Entre los más destacados trabajos que abordan la figura del artista en su contexto cabe citar el libro de Arminda D’Onofrio correspondiente a una tesis doctoral de literatura (defendida en 1944 en la Universidad Nacional de La Plata), obra de referencia innegable para numerosos estudios posteriores. D’Onofrio fue la primera en recuperar este intercambio epistolar, por entonces alojado en los Archivos de Tribunales. Conviene remarcar que con rigor documental y analítico de distintas calidades, otras pesquisas han empleado algunas de estas referencias en sus estudios sobre el artista.

⁴³³ Elías Palti, *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 13.

⁴³⁴ Arlette Farge, *La atracción del archivo*, Valencia, Alfons el Magnanim, 1991, p. 10.

⁴³⁵ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 01/09/1857.



diversas como la administración de negocios, consejos de economía familiar, la descripción de paisajes, ciudades y viajes, instrucciones para el cobro de letras o diversos análisis sobre las relaciones interpersonales, las formas de diversión, accidentes domésticos, o exhortaciones respecto a la crianza de una niña. También se relatan desde luego acontecimientos de relevancia en el ámbito público de entonces, junto con interpretaciones referidas a la situación social y política del Estado de Buenos Aires.

Pese a la heterogeneidad que lo constituye, en una primera aproximación fue posible advertir un núcleo semántico que se reveló nítidamente: las lamentaciones de un hombre enamorado separado por miles de kilómetros de su amada y su pequeña hija, Urbana Magdalena.⁴³⁶ En un segundo nivel de análisis creemos posible entrever en este intercambio una cierta tendencia o progresión. Inscripto en un atmósfera cultural dominada por los influjos del romanticismo y una identidad de carácter burgués, el decurso del intercambio epistolar evidencia una paulatina inclinación por el “disciplinamiento de las pasiones”⁴³⁷ en pos de una postura más mesurada, concediendo mayor espacio a la razón por sobre la emoción.⁴³⁸ La obtención de estas posibles cotas en las cartas fue posible al detenernos en aquellos deslizamientos que, *a priori* satelitales, constituyeron para nosotros vías de acceso al mundo sensible del autor. Con esto queremos señalar no una disposición sentimental individual del sujeto sino más bien la pertenencia de este a una “comunidad emocional” – por ponerlo en los términos de Barbara Rosenwein-, en la cual es posible detectar pautas sociales que condensan sistemas de sentimientos tendientes a valorar, deplorar o ignorar ciertas emociones por sobre otras.⁴³⁹ Este aporte resultó cardinal para preguntarnos respecto

⁴³⁶ Urbana Magdalena nació el 25 de mayo de 1853 en la ciudad de Cádiz. Asentada en las actas notariales de aquella ciudad sin padre registrado, el 9 de marzo de 1873 se presentó en Buenos Aires declarándose hija de Prilidiano Pueyrredón. Cinco años después se le reconoce el derecho a una porción de la herencia del artista, concretamente una quinta parte de la misma. Desconocemos la fecha, motivos y lugar de su deceso. Cfr. *Testamentaria Pueyrredón*, Expediente 7488, Archivo General de la Nación; Laura Malosetti Costa, “Los desnudos...” *op. cit.*, p. 136.

⁴³⁷ Entre los síntomas de este disciplinamiento es posible hallar exhortaciones de Pueyrredón respecto a la “fidelidad”, la reivindicación de los “mimos” y las “caricias” así como la autocensura de las propias “pasiones” sexuales. Cfr. José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad... Tomo II... op. cit.*, p. 108, p. 170 y p. 197.

⁴³⁸ No fue nuestro objetivo ahondar en la relación amorosa de Pueyrredón con Heredia o su hija Urbana, así como tampoco penetrar en la naturaleza psicológica del artista.

⁴³⁹ Por cuestiones operativas, no nos detenemos en las consideraciones más profundas del trabajo de Rosenwein, una de las máximas exponentes de la Historia de las emociones. Aquí empleamos su concepto de “Comunidad emocional” como una forma de concebir la naturaleza sentimental del pasado a través de una metodología anclada en el análisis y problematización de cierta terminología vinculada a los sentimientos. Cfr. Barbara Rosenwein, *Emotional communities in the early Middle Age*, London, Cornell University Press, 2006, p. 2;



a las modalidades en virtud de las cuales el autor podría haber condensado ciertos modelos de escrúpulos en sus pinturas.

La naturaleza de los documentos junto a lo anteriormente expuesto nos presentó el desafío de ampliar nuestro horizonte analítico y recurrir a aportes de la llamada “historia emocional”⁴⁴⁰ como un modo de acceder, al menos lateralmente, a la “temperatura emotiva” que estos manuscritos condensaban. Tomamos este último concepto de Adolfo Prieto⁴⁴¹ y si bien este autor no desarrolló propedéuticamente el término -ni tampoco pertenece al denominado “giro afectivo”- hallamos en su denominación un potencial heurístico que permitiría conceptualizar ciertos vaivenes sentimentales que el actor evidencia y que estimamos, darían cuenta del “empuje” de ciertos criterios valorativos vinculados a un ideal moderno y civilizatorio en su persona. Consideramos que se trató de un individuo que favoreció progresivamente ciertas emociones al tiempo que deploraba

Barbara Rosenwein, “Problems and Methods in the History of emotions” in *Passion in context*, n° 1, vol. 1, 2010.

⁴⁴⁰ Se considera los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 como un punto de partida de este *giro emocional*, dentro del cual la Historia desarrolló también una perspectiva, la cual podría resumirse como “el estudio de las experiencias afectivas y emocionales del pasado”. La principal observación hacia este posicionamiento historiográfico reside en los límites -tachados de difusos y pocos precisos- de su objeto de estudio: ¿emociones, sentimientos, actitudes? Aunque también criticados por su oscilación epistemológica respecto a las emociones -entre posturas biológicas y socio culturales-, lo cierto es que como señala María Sierra: “Los historiadores tienen ya claro que lo que les interesa no es tanto su sustrato neurológico como la modulación cultural de estas herramientas cognitivas”. Para Javier Moscoso “No existe necesidad alguna de trazar líneas imaginarias entre el dolor y el sufrimiento, entre las sensaciones y las emociones, o si se prefiere, entre el cuerpo y el alma. Todas estas oposiciones no sólo son simplificadoras sino, para colmo de males, inevitablemente estériles”. Entre los exponentes de esta corriente vale destacar a los Stearns, Reddy y Rosenwein. En la historiografía de habla hispana adquieren relevancia los trabajos de Sierra, Moscoso y Zaragoza, entre otros. Véase Peter y Carol Stearns, “Emotionology: Clarifying the Study of the History of Emotion” in *American Historical Review*, n° 90, 1985, pp. 813-836; William Reddy, *The navigation of feeling. A Framework for the History of Emotions*, New York, Cambridge University Press, 2001; Javier Moscoso, “Dolor privado, sensibilidad pública” en Josep Lluís Barona, Javier Moscoso y Juan Pimentel (Eds.), *La ilustración y las ciencias. Para una historia de la objetividad*, Valencia, PUV, 2003, pp. 137-152; Barbara Rosenwein, *Emotional... op. cit.*; Juan Manuel Zaragoza Bernal, “Historia de las emociones: una corriente historiográfica en expansión” en *Asclepio*, vol. 65, n° 1, 2013; Jan Plamper, “Historia de las emociones: caminos y retos” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n° 36, 2014, pp. 17-29; Birgit Aschmann, “La razón del sentimiento. Modernidad, emociones e historia contemporánea” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 36, 2014, pp. 57-71; Javier Moscoso, “La historia de las emociones ¿de qué es historia?” en *Vínculos de Historia*, n° 4, 2015, pp. 15-27; María Sierra, “Entre emociones y política: la historia cruzada de la virilidad romántica” en *Rúbrica contemporánea*, vol. 4, n° 7, 2015, pp. 11-25; Mónica Bolufer, “Del uso de las pasiones: la civilización y sus sombras” en *Historia Social*, n° 81, 2015, pp. 67-71; Larisa Medina Brener, “Comunidades emocionales: hacia la apertura de la historia de las emociones” en *Historia y Grafía*, año 22, n° 45, Universidad Iberoamericana, julio-diciembre de 2015, pp. 203-213; Juan Manuel Zaragoza y Javier Moscoso, “Comunidades emocionales y cambio social” en *Revista de Estudios Sociales*, n° 62, 2017, pp. 2-9. Recientemente ha sido publicado un Dossier sobre esta perspectiva y sus implicancias en la historiografía local en el *Anuario del Instituto de Historia Argentina y Americana*, vol. 20, n° 1, 2020 [en línea].

⁴⁴¹ Adolfo Prieto, *El discurso criollista... op. cit.*, p. 13.



otras, como un sendero que muestra su inclusión en pautas civilizantes propias del universo local al que pertenece. Desde luego que esta inscripción no resulta del todo nítida ni se inscribe como un proceso lineal sino más bien como un sendero marcado por los vaivenes. Estas oscilaciones nos impulsaron a cotejar un panorama sensible más amplio que incluía novedosos deseos pero también nuevos temores. Este fenómeno pendulante también se hace visible en el ámbito de la prensa por ejemplo, con la inclusión de lo truculento, el sensacionalismo y el miedo como experiencia compartida de carácter cohesionante.⁴⁴²

Este sinuoso camino nos llevó a hacer nuestras las palabras de Arlette Farge al referir que: “el descubrimiento del archivo es un maná que se ofrece y justifica plenamente su nombre: fuente”.⁴⁴³ Esta “fuente” en concreto nos proporcionó un hilo por el cual desenredar la madeja pictórica, hallando significativas variaciones entre sus últimas y sus primeras misivas. En estas Pueyrredón expresaba a su lejana “amiga” que “tu amor ha creado en mí una naturaleza que no tenía”,⁴⁴⁴ realzando la importancia del vínculo afectivo como promotor de una transformación moral e intelectual. Debe remarcarse que en sus primeros intercambios no fueron escasas las veces que recurrió a metáforas similares con las cuales valoraba la importancia de la emoción y el corazón, algo que conforme pasa el tiempo parece modificarse, comenzando a hallar en lo racional un factor de contrapeso, especialmente en la toma de decisiones. Así lo señalaba al expresar en diciembre de 1856 que: “Es menester que la razón ilustrada guíe todos nuestros pasos: no te fíes nunca en los solos impulsos del corazón: son buenos en el tuyo porque tu alma es recta y noble, pero suelen ser indiscretos”.⁴⁴⁵ Con lo anterior queremos mencionar que si primeramente Pueyrredón veía en lo emotivo un camino viable, paulatinamente ponía de relieve la preeminencia de los factores racionales y cierta “desconfianza” en lo sentimental como regidora del accionar personal y colectivo. Este tipo de detalles en las variaciones discursivas del artista nos permitieron identificar huellas de un espíritu epocal, una “comunidad emocional” que conforme transitaba el sendero de una emergente modernización también

⁴⁴² Nos referimos a la posibilidad de cohesión social que implica el temor, entendido como un horizonte de posibilidad de un “tener miedo” juntos. Sobre este aspecto en particular véase Lucas Andrés Masán, “Miedos y cohesión social en los albores de la modernidad. Aproximación a la temperatura emotiva de la elite letrada porteña en la década de 1860” en *Entropía. Revista de terror en el arte español y latinoamericano*, año 1, n° 1, Lima, 2020, pp. 257-271.

⁴⁴³ Arlette Farge, *La atracción... op. cit.*, p. 12.

⁴⁴⁴ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 02/07/1856.

⁴⁴⁵ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 01/12/1856.



se proponía “racionalizar” y “racionalizarse”, procurando acallar las emociones en pos de una “razón ilustrada” que “guíe el accionar” de los individuos no sólo en la esfera pública sino también en el plano privado.⁴⁴⁶

Como ha señalado Lila Caimari “La mejor cosecha de archivo es la que admite un margen amplio para las fugas, la que encuentra lugares para lo que no funciona del todo o no funciona todavía, o funciona por fuera de la razón que lo sacó del olvido”.⁴⁴⁷ Razón por la cual consideramos que estas cartas ofrecen posibles vías de fuga hacia otras latitudes no exploradas sobre el artista, su obra y su tiempo. Este tipo de aproximaciones nos permitieron delinear un boceto que a grandes rasgos requirió focalizar en el clima epocal y la sensibilidad en los cuales se desarrolló el artista, tanto como las emociones y disposiciones afectivas socialmente valoradas, estimuladas o deploradas. Las cartas se constituyeron de este modo en fruto de una cosecha que constituyó un excelente componente empírico de la pesquisa al permitir complementar el análisis de los testimonios visuales, abriendo nuevos senderos y ofreciendo posibles vías de navegación sobre los mismos. Existió así una retroalimentación constante entre los dos universos documentales sobre Pueyrredón aquí señalados.

Regresando a las imágenes como componente central de nuestra pesquisa, un propósito metodológico de primera magnitud estuvo relacionado por la triangulación de aquellas con otros registros, en virtud de lo cual recurrimos a fuentes de distinta naturaleza para penetrar en los horizontes de época. En el recorrido transitado fue posible comprobar que la labor de indagación documental presenta vaivenes en los cuales efectivamente “lo esencial no aparece de entrada, si no es en un descubrimiento excepcional; así pues, hay que leer, volver a leer, enfangado en un pantano que ninguna brisa distrae excepto si se levanta el viento”.⁴⁴⁸ A sabiendas de ello procuramos que ese viento “se levante” mediante una exhaustiva labor de recolección, procesamiento, clasificación y análisis de otras piezas que a continuación detallamos.

⁴⁴⁶ Consideramos esto como un indicio relevante que retomaremos en nuestro capítulo 7 al referirnos al disciplinamiento de las pasiones.

⁴⁴⁷ Lila Caimari, *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2017, p. 85

⁴⁴⁸ Arlette Farge, *La atracción... op. cit.*, pp. 51-53.



3. III. Otras fuentes

Contando con las fuentes mencionadas sobre Prilidiano Pueyrredón, uno de los principales desafíos de esta investigación reside en la imposibilidad de sortear ciertas oquedades, principalmente referidas al proceso de producción en la elaboración de sus piezas icónicas o al impacto efectivo de las mismas en sus posibles receptores. Procuramos reducir dicha fisura mediante el empleo de un *corpus* heterogéneo que nos permita acceder a los modos de ver, mostrar y sentir de un grupo determinado en un período acotado. Se trata de una lógica de recolección heterogénea en la cual procuramos, como explicó Philippe Ariès: “(...) descifrar, más allá de la voluntad de los escritores o de los artistas, la expresión inconsciente de una sensibilidad colectiva”.⁴⁴⁹ Esta decisión metodológica marcada por el eclecticismo obedece a la singularidad de nuestro corpus principal ya que como ha expresado el historiador francés “(...) todo lo que parece surgir de una inspiración individualista, sólo pueden hallar forma y estilo si son a la vez un poco cercanos y un poco diferentes del sentir general de su época.”⁴⁵⁰ Estas consideraciones modelaron nuestra estrategia empírica signada por la unidad y la variedad pero también por la lógica de la cercanía y la lejanía.⁴⁵¹

Por cuestiones operativas dividimos estas fuentes en cuatro grupos, aunque en la labor formaron parte de un contorno con límites difusos dentro del cual se entrecruzaron, dialogaron y por momentos también, polemizaron unas con otras. Las agrupamos como fuentes visuales, periodísticas, documentos de carácter oficial y finalmente escritos que incluimos bajo la abierta denominación de fuentes “literarias”.

3. III. a. Visuales: iconográficas, catastrales y cartográficas

Por tratarse de una investigación anclada en el empleo de la imagen como fuente, recurrimos a una colección de material iconográfico que permitiese expresar la multiplicidad de sentidos que asumió aquel entramado de cambios que operó en la cultura visual porteña. Procurando ampliar los márgenes de lo que constituyó un repertorio artístico singular, pretendimos restituir parte de la complejidad del componente empírico disponible

⁴⁴⁹ Philippe Ariès, *Historia de la muerte en occidente... op. cit.*, p. 17.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁵¹ Ariès sostiene que toda producción es al mismo tiempo cercana y lejana, pues si no fueran cercanas no serían concebibles para sus autores ni serían estimadas en su época. De igual modo, si no fueran diferentes pasarían desapercibidas. Retomaremos este dualismo en nuestro capítulo 6 al referirnos a la lógica de la proximidad y lejanía con la cual se elabora un paisaje desde la pintura. Cfr. *Ibid.*, p. 18; Cap. 6 de este trabajo.



incluyendo elaboraciones de diversa procedencia, factura, tenor y objetivos. En esta dirección se consultaron distintos corpus de imágenes como los álbumes litográfico *Escenas americanas* de Jean León Pallière (1864-1865) y los fotográficos *Recuerdos de Buenos Ayres* y *Recuerdos de la campaña de Buenos Ayres* de Esteban Gonnet (1864 y c.1864 respectivamente),⁴⁵² *Álbum de vistas y costumbres de Buenos Aires* de Benito Panunzi (ca. 1868) y *Vistas y costumbres de la República Argentina* de Christiano Junior (1876). Asimismo examinamos fotografías de otros autores que actuaron en la década de 1860 como Adolfo Alexander (1822-1881), George Corbett (1838-1915) y Antonio Pozzo (1829-1910), entre otros.

En términos plásticos incluimos pinturas, dibujos y caricaturas que expresan distintas aristas del universo visual epocal, presentes de diversas maneras y formatos. Así relevamos las iconografías más representativas de autores como Jean Desiré Dulin (1839-1919), Charles Henry Pellegrini (1800-1875), Henry Sheridan (1833-1860), Henry Meyer (1834-1899?), Henry Stein (1843-1919), Julio Monniot, Jean León Pallière (1823-1887), Carlos Morel (1813-1894), César Hipólito Bacle (1794-1838), Johan Mauritz Rugendas (1802-12858), Raymund Monvoisin (1794-1870), Ignacio Manzoni (1797-1884), Baldassarre Verrazi (1819-1886) y Elías Duteil (1836-1874), entre otros. El rastreo no se limitó únicamente a las producciones de carácter artístico sino también como en el caso de Pellegrini, a otro tipo de registros visuales que incluyeron planos, retratos, ilustraciones o detalles de obras, muchos de los cuales aparecieron publicados en las dos épocas de la *Revista del Plata*, de la cual Pellegrini fue el director. Se consultaron igualmente álbumes y colecciones de vistas de los denominados pintores viajeros y locales, como un modo de reconstruir la trayectoria pictórica en la cual se inscribieron las piezas de Pueyrredón. Concretamente nos referimos a *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo* de Emeric Essex Vidal (1820),⁴⁵³ *Travels into Chile over the Andes, in the years 1820 and 1821* de

⁴⁵² El álbum *Recuerdos de Buenos Aires* de 1864 fue el primero en ofrecer fotografías de la ciudad en vías de modernización. Allí se aprecia el ansia de modernidad y la sensibilidad civilizante/maquinal a través de las imágenes de Gonnet. Cfr. Abel Alexander, Pablo Buchbinder y Luis Priamo, *Buenos Aires ciudad y campaña, 1860-1870. Fotografías de Esteban Gonnet, Benito Panunzi y otros*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2000; Abel Alexander, *Primeras vistas porteñas. Fotografías de Esteban Gonnet. Buenos Aires, 1864*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2009; Lucas Andrés Masán, “El recuerdo como experiencia vital moderna. Las fotografías de Esteban Gonnet en el Buenos Aires de 1860” en *Revista Estudios del ISHiR*, Rosario (UNR), vol. 7, 2017, pp. 65-81.

⁴⁵³ Emeric Essex Vidal, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*, London, Ackermann, 1820.



Peter Schmidtmeier (1824),⁴⁵⁴ *Trages y costumbres de Buenos Ayres* de César Hipólito Bacle (1834),⁴⁵⁵ *Colección de escenas y vistas del país* de Gregorio Ibarra (1837),⁴⁵⁶ *Recuerdos del Río de la Plata* de Charles Pellegrini (1841),⁴⁵⁷ *Usos y costumbres de Buenos Aires* de Julio Daufresne y Albérico Isola (1844),⁴⁵⁸ y *Usos y costumbres del Río de la Plata* de Carlos Morel (1845).⁴⁵⁹

Para reconstruir el ambiente estético en el cual se formó Pueyrredón apelamos a un rastreo que nos posibilita acceder a los atributos visuales de los principales movimientos artísticos en el París del período 1830-1850. En tal dirección consultamos obras de las llamadas escuelas neoclásica, romántica y naturalista, en piezas de autores como Jacques-Louis David (1748-1825), Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Antoine Jean Gros (1771-1835), Jean Huyot (1780-1840), Paul Delaroche (1797-1859), Louis Boulanger (1806-1867), Eugène Delacroix (1798-1863), Théodore Géricault (1791-1824), Camille Corot (1796-1875), Ary Scheffer (1795-1858), Theodore Rousseau (1812-1867) y Narcisse Diaz (1807-1876). Esta última operación ha sido posible gracias a la reproductibilidad tecnológica, hallando digitalizaciones de excelente calidad en las páginas oficiales de distintos museos así como también en el proyecto llevado adelante por el Instituto Cultural de Google.

Otra fuente valiosa de información corresponde a los desarrollos cartográfico y catastral, siendo piezas de gran importancia para nuestro trabajo, especialmente por considerarlas elementos que se inscriben como “Artefactos visuales altamente codificados que fueron funcionales a las ideas de progreso, nación y modernidad”.⁴⁶⁰ Vale remarcar que como expresa David Le Breton: “Aunque el mapa no sea el territorio donde viven los hombres, nos informa sobre ellos, recuerda las líneas de fuerza y levanta un espejo deformado que incita al lector a ver mejor lo que lo aleja y lo que lo acerca al otro, y así, de

⁴⁵⁴ Peter Schmidtmeier, *Travels into Chile over the Andes, in the years 1820 and 1821*, London, Longman, Hurst, Rees, 1824.

⁴⁵⁵ César Hipólito Bacle, *Trajes y costumbres de Buenos Ayres*, Buenos Aires, Litógrafos del Estado, 1837.

⁴⁵⁶ Gregorio Ibarra, *Colección de escenas y vistas del país*, Buenos Aires, Litografía argentina, 1837.

⁴⁵⁷ Charles Henry Pellegrini, *Recuerdos pintoresco y fisionómicos del Río de la Plata*, Buenos Aires, Litografía de las Artes, 1841.

⁴⁵⁸ Julio Daufresne y Albérico Isola, *Usos y costumbres de Buenos Aires*, Buenos Aires, Litografía de las Artes, 1844.

⁴⁵⁹ Carlos Morel, *Usos y costumbres del Río de la Plata*, Buenos Aires, Litografía de las Artes, 1845.

⁴⁶⁰ Laura Malosetti Costa, *Pampa ciudad y suburbio... op. cit.*, p. 20.



recoveco en recoveco, le enseña a conocerse mejor”.⁴⁶¹ Muchos de estos “recovecos” de los mapas consultados posibilitan reconstruir sentidos asociados al espacio así como las distintas perspectivas estimuladas, proyectadas o imaginadas desde los grupos de poder. Con este propósito consultamos una variada colección de mapas, entre los cuales se hallan los efectuados por Nicolás Grondona,⁴⁶² Wenceslao Solveyra,⁴⁶³ A. Aymez,⁴⁶⁴ Adolfo Alsina,⁴⁶⁵ Carlos Glade,⁴⁶⁶ Rodolfo Kratzenstein⁴⁶⁷ y de organismos estatales como la Municipalidad de Buenos Aires,⁴⁶⁸ el Departamento Topográfico⁴⁶⁹ y la Dirección de Hidrografía.⁴⁷⁰ También cotejamos proyecciones cartográficas elaboradas por otros autores y correspondientes a publicaciones extranjeras como las de George Colton,⁴⁷¹ Garnier,⁴⁷² Marie Nicolas Bouilliet⁴⁷³ y Victor de Mussy.⁴⁷⁴ Dicho relevamiento fue viable gracias a la colección digital del reservorio cartográfico perteneciente a la David Rumsey Historical Map Collection, así como a la disponibilidad de este material en bibliotecas europeas como la Biblioteca Nacional de Francia o la Biblioteca de Zúrich.⁴⁷⁵ En cuanto a las fuentes catastrales de la ciudad de Buenos Aires, examinamos especialmente el trabajo realizado por el ingeniero Pedro Beare entre 1860 y 1870, disponible en el Museo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. Se trata de la elaboración catastral más compleja hasta entonces realizada, compuesta por 14 tomos que conforman un corpus general que excede las 1.500 páginas. El mismo cuenta con más de 300 ilustraciones a la acuarela realizadas con gran detalle y

⁴⁶¹ David Le Breton, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, pp. 13-14.

⁴⁶² Nicolás Grondona, *Plano administrativo de la capital*, Buenos Aires, 1856; José Ildefonso Álvarez de Arenales y Nicolás Grondona, *Mapa de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Pelvilain, 1862; Nicolás Grondona, *Provincia de Buenos Aires, 1863*, Buenos Aires, Pelvilain, 1862.

⁴⁶³ Wenceslao Solveyra, *Plano de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1862.

⁴⁶⁴ A. Aymez, *Plano de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Pelvilain, 1866.

⁴⁶⁵ Augusto Alsina, *Carta geográfica y topográfica de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1866.

⁴⁶⁶ Carlos Glade, *Plano topográfico de la Ciudad de Buenos Aires y de todo su Municipio incluyendo parte de los partidos de Belgrano, San José de Flores y Barracas al Sur*, Buenos Aires, Departamento Topográfico, 1867.

⁴⁶⁷ Rodolfo Kratzenstein, *Gran mapa mercantil de la ciudad de Buenos Ayres*, Buenos Aires, Litografía Kratzenstein, 1870.

⁴⁶⁸ “Plano de la ciudad según la nomenclatura de las principales calles”, en Diego Barrabás, *Gran Almanaque de La Tribuna*, Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna, 1868.

⁴⁶⁹ Antonio Malaver, et. al., *Registro gráfico de las propiedades rurales de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Departamento Topográfico/Litografía Kratzenstein, 1864.

⁴⁷⁰ Dirección de Hidrografía, *Plano de la Rada de Buenos Aires*, Madrid, 1864.

⁴⁷¹ George Woolworth Colton, *Colton's Atlas Of The World, Illustrating Physical And Political Geography. By George W. Colton. Accompanied By Descriptions Geographical, Statistical, And Historical*, New York, 1856,

⁴⁷² F. A. Garnier, *Atlas spheroidal & universel de géographie*, Paris, Sarazin, 1860.

⁴⁷³ M. N. Bouillet, *Atlas Universel d'Histoire et de géographie*, Paris, Hachette, 1865.

⁴⁷⁴ Victor Martin de Moussy, *Carte de la Confédération Argentine divisée en ses différentes provinces et territoires et des pays voisins: Etat Oriental de l'Uruguay, Paraguay, partie du Brésil et de la Bolivie, Chili*, Paris, Firmin Didot Frères, 1867.

⁴⁷⁵ Todos los vínculos webs consultados se encuentran al final de la bibliografía para no entorpecer la lectura.



precisión así como cientos de cuadros descriptivos pormenorizadamente de cada manzana de la ciudad.⁴⁷⁶ Lejos de pretender agotar las potencialidades de estos registros o sus implicancias sociales y visuales, lo empleamos como sustento visual que permite realizar distintas operaciones frente a las piezas de Pueyrredón. En rigor, la combinación de estas dos modalidades de registros espaciales posibilita examinar algunas dimensiones axiales de esta nueva sensibilidad visual moderna como la tendencia a la ampliación de los horizontes espaciales y el solapamiento de las escalas visuales.

Si bien hemos puesto de relieve la jerarquía de lo visual hasta aquí y destacamos la importancia que adquirió la cultura gráfica en una ciudad que comienza a reconfigurarse, nos servimos de otros documentos de vital importancia como son las fuentes escritas. Su valor reside no solo en que resultan insumos indispensables para la labor histórica sino en que también, como señalamos en nuestro primer capítulo, la palabra escrita posee una fuerza ineludible en esta ciudad letrada en la cual nos adentramos. Conviene detenernos en esta clase de registros debido a su complejidad, variedad y amplitud.

3. III. b. Periodísticas: diarios, revistas y otras publicaciones

Respecto a la indagación en la prensa de época fueron consultados periódicos que en virtud de su amplia tirada y difusión pueden ser considerados como los más importantes de entonces, *El Nacional* y *La Tribuna*.⁴⁷⁷ En sus páginas encontramos referencias tanto al pintor y sus diversos trabajos como así también información relativa a aspectos y temáticas que nos permiten escudriñar las transformaciones experimentadas por la ciudad de Buenos Aires y su cultura visual durante esta época. La pertinencia de este tipo de material en conexión con nuestro objeto de estudio resulta clave, en virtud del sitio destacado que ocupó la prensa durante estos años ya que “Además de protagonista en la vida política de la historia del siglo XIX, la prensa también se convirtió en una de las principales varas con las que midió el grado de libertad de un gobierno y el nivel de ‘civilización’ de una sociedad”.⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ La cantidad de acuarelas de las parcelas por tomos son las siguientes: en el tomo I, 42; II, 32; III, 33; IV, 19; V, 16; VI, 23; VII, 25; VIII, 8; IX, 19; X, 10; XI, 33; XII, 22; XIII, 10 y XIV, 33.

⁴⁷⁷ Los hermanos Mulhall refieren en 1869 que la tirada diaria de ambos periódicos era de 5.000 ejemplares diarios. Cfr. Michael George y Edward Thomas Mulhall, *Handbook of the River Plate; comprising Buenos Ayres, the upper provinces, Banda oriental and Paraguay*, Buenos Ayres, Standard office, 1869, p. 154.

⁴⁷⁸ Paula Alonso, *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 8.



A su vez, si consideramos que la prensa como objeto de estudio de tiempos pretéritos resuena “con una configuración cultural que era mucho más amplia y profunda que la prensa misma”,⁴⁷⁹ la conexión entre esta y otras producciones puede revelar deseos, sueños y anhelos de una sociedad en plena transformación, marcando la cadencia de una creciente “ansiedad de mundo”,⁴⁸⁰ por muchos momentos palpable en los pliegues de sus páginas. Fueron consultadas también otras publicaciones de carácter periódico como una vía para adentrarnos en el pulso de época, optando por variadas producciones entre las cuales destacan el *Correo del Domingo*, *El mosquito*, los *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, *La revista del Plata*, *La Revista de Buenos Aires*, el breve pero importante *Río de la Plata* fundado por José Hernández, *El inválido argentino* y el *Standard* inglés.

Sobre la relevancia de este último, creado el 1º de mayo de 1861 por los hermanos irlandeses Michael George y Edward Thomas Mulhall bajo el nombre *The weekly Standard*,⁴⁸¹ conviene subrayar que se constituyó en una de las principales referencias para los inmigrantes y viajeros de habla inglesa por ser el primer periódico de carácter anglosajón editado en toda Sudamérica.⁴⁸² Durante su primer año se mantuvo como una publicación de carácter semanal que veía la luz los días miércoles, aunque al inicio de su segundo año -el 1º de mayo de 1862- modificó su periodicidad a diaria, pasando a llamarse *The Standard of River Plate News*.⁴⁸³ Además de la importancia referida, destaca el carácter social y culturalmente relevante de los hermanos Mulhall en el mundo porteño de los sesenta, al formar parte del *Club Literario* junto a otros representantes de aquella germinal modernidad -que incluyó personalidades tales como Bartolomé Mitre, Domingo Faustino Sarmiento, Damian Hudson, Vicente Quesada, Ricardo Gutiérrez, Luis Lorenzo Domínguez, Valentín Alsina, Héctor Varela, Marcos Paz, Hermann Burmeister, Mateo Magariños Cervantes, Martín Boneo y Jean León Pallière,⁴⁸⁴ entre mucho otros-. Los hermanos Mulhall fueron autores además de otras obras de carácter relevante para nuestra indagación y que fueron

⁴⁷⁹ Lila Caimari, “En el mundo-barrio...” *op. cit.*, p. 89.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *The weekly Standard*, n° 1, Buenos Aires, 01/05/1861.

⁴⁸² Michael George y Edward Thomas Mulhall, *Manual de las Repúblicas del Plata*, Buenos Aires, Imprenta del Standard, 1876, p. 386.

⁴⁸³ La edición diaria estaba destinada a la ciudad, mientras que la de semanal -de los días miércoles- estaba orientada hacia el campo. Cfr. *The Standard of River Plate News*, n° 97, Buenos Aires, Thursday 1st May, 1862; Mulhall, *Manual... op. cit.*, p. 386.

⁴⁸⁴ *The Standard and River Plate News*, N° 731, Buenos Ayres, Sunday, June 26, 1864, p. 2.



oportunamente consultadas, desde el célebre diario de viaje *Handbook of the River Plate Republics* (publicado originalmente en 1869 y editado en castellano con ampliaciones bajo el nombre *Manual de Repúblicas del Plata* en 1876)⁴⁸⁵ hasta el voluminoso compendio de estadísticas *Dictionary of Statics* (1883).⁴⁸⁶ De cada una de estas obras hemos extraído valiosos datos, referencias, relatos, guarismos y pinceladas sobre la sociedad y el mundo de entonces.

Para penetrar en la “ideología ruralista” se consultó la publicación *Anales de la Sociedad Rural Argentina* lanzada por dicha entidad en el año de su fundación (1866). Inscripta como el órgano oficial de difusión de la agrupación, se constituyó como una plataforma propicia para la promoción tanto de la asociación como de los valores sobre el mundo rural por ella impulsados. Bajo la dirección del secretario y por entonces miembro de la Cámara Provincial de Diputados Eduardo Olivera, *Anales de la SRA* contó con colaboraciones de numerosos autores, entre ellos Domingo Faustino Sarmiento, Juan María Gutiérrez, José Hernández, Damián Hudson, Wilfredo Latham, Duhamel -miembro corresponsal del Museo de Historia Natural de París-, Ángel Estrada, Julio Lacroze, Miguel Puiggari, Ricardo Newton y Mariano Billingham, entre tantos otros. Los *Anales* permiten no solo arrojar luz sobre aspectos relacionados a la ideología ruralista sino que también posibilitan seguir el pulso de los preparativos de la Comisión Argentina para la Exposición Universal de París de 1867, en la que dicha entidad operó como nexo articulador. En tal sentido, consideramos que los *Anales* evidencian también algunos aspectos de un doble proceso que se gestó en esta época: la conformación de una visión hacia dentro del país –en este caso direccionada hacia el mundo rural-, y una imagen proyectada hacia el exterior -ejemplificada en los pormenores de la citada Exposición-.

El *Correo del Domingo* resulta un engranaje fundamental de esta pesquisa por varios aspectos. Por un lado debido a su carácter pionero en la promoción y relevamiento de una emergente modernidad local, como ha sido analizado por Rodolfo Giunta (1994) al atender a las representaciones de ciudad que se desprendían de sus textos, especialmente en las notas

⁴⁸⁵ Michael George y Edward Thomas Mulhall, *Handbook of... op. cit.*

⁴⁸⁶ Michael George Mulhall, *The Dictionary of Statics*, London, Routledge and sons, 1909 (1898).



de su director José María Cantilo.⁴⁸⁷ Como marcó este autor, la publicación se constituyó como un sitio desde el cual se puso énfasis en la urbanidad de Buenos Aires a partir del impacto de la industrialización, llegando a inscribirse como uno de los primeros intentos de conceptualización de lo “moderno”.⁴⁸⁸ Aunque ha sido analizado como una publicación “principalmente literaria”,⁴⁸⁹ cabe destacar que el *Correo del Domingo* fue uno de los primeros periódicos que desplegó el “registro de actualidad ilustrada, acompañado con otros contenidos”.⁴⁹⁰ Precisamente a raíz de este aspecto hallamos un punto de conexión directo entre dicho producto y nuestro personaje: la inclusión de obras de Pueyrredón en varios números de la publicación. Concretamente nos referimos a litografías *Un baño de caballos*,⁴⁹¹ *El naranjero*,⁴⁹² *Retrato de Wellwright*⁴⁹³ y *Pescador*.⁴⁹⁴

El caso de *El mosquito* resulta también atractivo y singular, pues si bien no inauguró la prensa satírica ilustrada en Buenos Aires, sí fue el primero que tuvo gran difusión y continuidad.⁴⁹⁵ Su exitosa y dilatada trayectoria durante tres décadas ininterrumpidas (1863-1893) ha hecho de esta publicación un foco de estudio ya sea para rescatar su naturaleza facciosa,⁴⁹⁶ su costado crítico,⁴⁹⁷ las tensiones en el proceso de organización estatal,⁴⁹⁸ las disputas en la arena política⁴⁹⁹ o bien como un escenario de convergencia

⁴⁸⁷ Rodolfo Giunta, “Buenos Aires en el *Correo del Domingo*” en *Anuario del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, vol. 54, n° 2, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad de Buenos Aires, 1994.

⁴⁸⁸ Rodolfo Giunta, *La gran aldea y la revolución industrial: Buenos Aires 1860-1870*, Buenos Aires, El autor, 2006, p. 14.

⁴⁸⁹ Néstor Auza, *Correo del domingo (1864-1868) (1879-1880): Estudio e índice general*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la Organización Nacional, 1980, p. 135.

⁴⁹⁰ Sandra Szir, “Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910)” en *Caiana*, n° 3, 2013.

⁴⁹¹ *Correo del domingo*, vol. V, n° 108, Buenos Aires, 21/01/1866

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Correo del domingo*, vol. V, n° 69, Buenos Aires, 23/4/1865.

⁴⁹⁴ *Correo del domingo*, vol. V, n° 70, Buenos Aires, 30/4/1865.

⁴⁹⁵ Claudia Roman, *op. cit.*

⁴⁹⁶ Ema Cibotti, “El Mosquito de Enrique Stein, un ejemplo del periodismo faccioso de la década del 80” en *IV Jornadas Interescuelas de Historia*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 1993; Andrea Matallana, *Humor y política: un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

⁴⁹⁷ Diana Cavalaro, *Revistas argentinas del siglo XIX*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1996; Mónica Ogando, “El mosquito” en AA. VV., *Historia de revistas argentinas*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 2000.

⁴⁹⁸ María Silvina Sosa Vota y Rosangela de Jesus Silva, “El mosquito y la tensión ilustrada: Buenos Aires y las provincias en la segunda mitad del siglo XIX” en *IV Encontro de Iniciação Científica da Unila “UNILA 5 anos: Integração em Ciência, Tecnologia e Cultura na Tríplice Fronteira”*, UNILA, 2015.

⁴⁹⁹ Luis Mauro Sujatovich, “*El Mosquito*: la caricatura política en la presidencia de Bartolomé Mitre” en *Question*, vol. 1, n° 57, La Plata, 2018. Recuperado de: <https://doi.org/10.24215/16696581e020>



político cultural.⁵⁰⁰ En los trabajos que han calibrado su lente sobre esta publicación se puede advertir cierta tendencia a complejizar no solo el papel otorgado a las imágenes sino también la arena en la cual esta publicación se insertó, principalmente durante sus años dorados bajo la dirección de Henry Stein a partir de la década de 1870. Hecha esta aclaración conviene destacar una notable salvedad, ya que también es posible apuntar que el recorrido efectuado por el francés Henry Meyer -dibujante y co-fundador tanto de esta publicación como del *Correo del Domingo*- durante la primera etapa de *El mosquito* ha recibido muchísima menos atención, pese a ser parte del momento clave de consolidación inicial de la publicación.⁵⁰¹ Consideramos que la importancia de su presencia no debe subestimarse, pues como expresa Claudia Roman el carácter novedoso de la empresa la inscribió con singular peso en su época ya que: “El Mosquito operó recortando, jerarquizando y construyendo interpretaciones explícitas de diferentes episodios y personajes (...) Este proceso, dinámico y continuado, realimentó a su vez otros discursos”.⁵⁰² En virtud de ello también intentamos de alguna manera penetrar en sus orígenes, situando los testimonios iconográficos de este dibujante de origen francés -realizados no sólo en esta publicación, sino también en el *Correo del Domingo*- como fragmentos que permiten reconstruir una porción de un “ojo de época”⁵⁰³ o “modo de ver”.⁵⁰⁴

Como parte de este rastreo también examinamos *La Revista de Buenos Aires*, fundada en mayo de 1863 por los abogados Miguel Navarro Viola y Vicente Quesada.⁵⁰⁵ Presentada como una publicación que combinaba la historia americana, la literatura y el derecho en un formato que se emitía por tiradas mensuales, el producto incluía en cada número un apéndice bibliográfico y de “variedades”. Dispuestos a “crear lo que no existe”, los editores de la *Revista de Buenos Aires* la catalogaban como una publicación que “venía a llenar una clase de vacío hasta incompatible ya con la cultura de nuestra sociedad.”⁵⁰⁶ Pensada

⁵⁰⁰ Pamela Gionco, “De arenas, escenas y otras cuestiones públicas. Espectáculos y convergencia cultural en las páginas de *El Mosquito*” en Sandra Szir (Coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016, pp. 87-112; Claudia Roman, *op. cit.*, 2017.

⁵⁰¹ Si bien Roman le dedica un capítulo en su libro a los orígenes, el foco de su trabajo se centra fundamentalmente en el trabajo de Henry Stein. Cfr. Claudia Roman, *op. cit.*, pp. 38-40.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰³ Michael Baxandall, *op. cit.*, pp. 58-60.

⁵⁰⁴ John Berger, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁰⁵ *La revista de Buenos Aires. Historia Americana, Literatura y Derecho*, año 1, n° 1, Buenos Aires, mayo de 1863.

⁵⁰⁶ *La Revista de Buenos Aires*, año I, n° 1, Buenos Aires, mayo de 1863, p. 3.



materialmente más con formato de libro que de publicación periódica en el sentido de *El mosquito* o el *Correo del domingo*, la *Revista de Buenos Aires* fue editada en su primera época entre mayo de 1863 y abril de 1871,⁵⁰⁷ período en el cual concentramos nuestra atención. En sus páginas se pueden ver escritos del propio Quesada así como también de Vicente Fidel López, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Eduardo Olivera, Damián Hudson, Marcelino Ugarte, Antonio Zinny, etc. Tal vez esta publicación se inscriba como el aglutinador de las plumas más destacadas de su tiempo, configurando un *corpus* notable compuesto por 12 números anuales a lo largo de 8 años, los cuales fueron reunidos en 24 tomos (a razón de 3 tomos por año con 4 números cada uno), dando como resultado 96 números que contienen más de 12.000 páginas (cada ejemplar rondaba las 200 páginas).

Con similar perspectiva también fue consultada la *Revista del Plata*, fundada por Charles Henry Pellegrini en septiembre de 1853 y consagrada al “progreso material de los Estados de Plata”.⁵⁰⁸ La misma contó -durante sus dos épocas entre 1853-1855 y 1860-1861- con varias ilustraciones, además de información y crónicas referidas a la actividad rural en el país y el extranjero.⁵⁰⁹ Tanto *La Revista de Buenos Aires* como la *Revista del Plata* nos permitieron adentrarnos en diversos mecanismos, ya visuales o literarios, que posibilitaron un mayor acercamiento a nuestro objeto de estudio y al período en general. Para complejizar las visiones ofrecidas en este amplio panorama, recurrimos también a fuentes que podríamos denominar como “oficiales”.

3. III. c. Oficiales: estadísticas, censales y normativas

Con la denominación de “oficial” hacemos referencia al material empírico gestionado, producido, impulsado o diseñado por distintas dependencias de los poderes públicos estatales, en sus diversas escalas y niveles. Dentro de esta extensa batería de fuentes examinamos los *Registros Estadísticos del Estado de Buenos Aires* (1855-1862) así como las *Actas y Memorias Municipales* correspondientes al período 1854-1873. Consultamos igualmente los *Registros de la Provincia de Buenos Aires* durante la década de 1860 al igual

⁵⁰⁷ *La Revista de Buenos Aires*, año VIII, n° 96, Buenos Aires, abril de 1871.

⁵⁰⁸ *Revista del Plata*, n° 1, Buenos Aires, septiembre de 1853

⁵⁰⁹ *La Revista del Plata* tuvo una primera época que fue suspendida a raíz de la demanda que generó en su director Pellegrini las obras relacionadas con la erección del Teatro Colón. Volverá a surgir en noviembre de 1860 durante un breve período de tiempo, concretamente hasta abril de 1861. Véase *Revista del Plata*, segunda época, n° 1, Buenos Aires, noviembre de 1860.



que las normativas de carácter municipal, provincial y nacional que consideramos más relevantes durante aquellos años. También efectuamos un rastreo dentro del *Diario de Sesiones de la Convención del Estado de Buenos Aires* (1860),⁵¹⁰ particularmente dirigido hacia los debates suscitados por el artículo 18 de la carta magna -referido a los tormentos-.

Otra arista de este universo documental la constituyen las fuentes censales, resultando de enorme valor el *Censo del Estado de Buenos Aires* (1855) y el *Primer Censo Nacional de la República Argentina* (1869), los cuales nos ofrecen importantes guarismos y estadísticas demográficas, de profesión, de vivienda, etc. Estos documentos nos ayudan a penetrar en el contexto político y social de Pueyrredón, mientras ofrecen la oportunidad de capturar huellas en torno a la necesidad de relevamiento y tipificación del elemento poblacional y espacial, característica constitutiva –entre otras- de un nuevo ordenamiento político y social. Consultamos asimismo los registros censales de índole provincial, local y nacional de años ulteriores (1881, 1884 y 1895 respectivamente), los cuales permiten establecer algunas comparaciones con miras a elaborar una visión de conjunto.

Respecto a las normativas y leyes, aunque examinamos una extensa lista destacamos la Carta Constitucional –efectuada el 25 de septiembre de 1860-,⁵¹¹ la *Ley 469 de la Provincia de Buenos Aires* -también conocida como el *Código Rural* de la Provincia, sancionado en 1865-, La *Ley sobre remonta del ejército* -promulgada el 31 de octubre de 1858-, las *Instrucciones al pueblo* (1858) y el *Manual para jueces de paz* de Carlos Tejedor (1861),⁵¹² entre los más relevantes. Estas codificaciones habilitan ensayar distintos tipos de triangulaciones entre los fundamentos conceptuales de las piezas de Pueyrredón y la gestación de una constelación normativa referida a los espacios rurales y urbanos. Igualmente, muchas de estas normativas ponen en evidencia un universo de asignaciones relevantes que incluía conceptos simbólicamente significativos como el empleo de armas blancas, la figura del vago, el consumo de alcohol, la limpieza o la gestión de la violencia. Estos elementos también están estrechamente ligados a producciones de otro tenor, las cuales agrupamos bajo la denominación de “literarias” por poseer orígenes diversos.

⁵¹⁰ *Diario de Sesiones de la Convención del Estado de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta del Comercio, 1860.

⁵¹¹ *Constitución de la Nación Argentina*, Paraná, Imprenta Nacional, 1860.

⁵¹² Carlos Tejedor, *Manual de jueces de paz en los procesos criminales*, Buenos Aires, Imprenta de El nacional, 1861.



3. III. d. Literarias: ficción, folletines, guías y relatos de viajeros

El universo de la literatura resulta otra fuente de excepcional riqueza y valor. Por tratarse de un conjunto amplio y ecléctico pondremos de relieve aquí los trabajos más significativos que por diversos motivos, han sido empleados como material documental. Respecto a la trayectoria de Pueyrredón en Francia, Charles Baudelaire nos permite conocer los pormenores del Salón de 1846 en París así como las características que asumió el romanticismo por aquellos años; mientras que Domingo Faustino Sarmiento nos ofrece algunas impresiones del París de 1846 en cartas a Carlos Tejedor y Antonio Aberastain. La obra de Louis Figuier posibilita un acercamiento a las particularidades tecnológicas de la época a través de su célebre *Los grandes inventos antiguos y modernos* (1867).⁵¹³ De especial interés resultan algunas producciones de gran circulación en la época como el *Diccionario de Buenos Aires* de Antonio Pillado (1864) y los *Almanaques* en general, principalmente los *de la Tribuna* para el período 1868-1871. Tanto unos como otros nos permiten entrever la complejidad alcanzada por la sociedad porteña entre comienzos y finales de la década de 1860, al tiempo que ofrecen afortunadas puertas de entrada para comprender la multiplicidad de estímulos sensoriales que caracterizó aquel dinámico espacio. Basta pensar a modo de ejemplo en la heterogénea presencia publicitaria y la gran tirada que experimentó el *Almanaque de la Tribuna* de 1868 en relación al conjunto de almanaques predecesores.⁵¹⁴

Dentro del complejo mundo de la literatura de viajes, hemos consultado ciertos textos con el fin de adentrarnos en la construcción de imagen que el país “proyectaba” y que los extranjeros “se llevaban” -y construían- del mismo. En este sendero indagamos en las

⁵¹³ La obra, publicada originalmente en francés en 1859 fue traducida al castellano en 1867. Sabemos además que la edición original en francés formó parte de la Biblioteca de la Sociedad Rural Argentina siendo donada de J. Arrufo. Por tal motivo empleamos ambas ediciones en este trabajo. Cfr. Louis Figuier, *Los grandes inventos antiguos y modernos en las ciencias, la industria y las artes*, Madrid, Gaspar Roig, 1867 (1859); Biblioteca de la Sociedad Rural Argentina, *Nuevo catálogo revisado y formado con las existencias anotadas hasta el 30 de junio de 1882*, Buenos Aires, Sociedad Rural Argentina, 1882, p. 8.

⁵¹⁴ Con relación a las modificaciones que experimentaron los *Almanaques* como objeto cultural hacia finales de la década de 1860, Eduardo Faustino Wilde ofrecía interesantes descripciones en 1869. Señalaba que “Los almanaques son el alma del comercio” y que “se encuentra en cualquier parte por el ínfimo precio de un peso papel moneda”. Su circulación además era notoria, en tanto “Los almanaques se dan, se prestan, se alquilan, se venden, se miran y se consultan”. Agregaba que “Ellos dirigen la vida, la muerte, las fuertes impresiones, los cambios en el mundo, las catástrofes, los matrimonios, las guerras y toda clase de sucesos”. La reflexión concluía señalando que: “Todo esto convierte a los almanaques en personajes enteramente noticiosos”. Eduardo Faustino Wilde, “El almanaque” en *Gran Almanaque de La Tribuna para el año de 1870*, Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna, 1869, p. 38.



obras de Woodbine Parish, *Buenos Aires y las provincias del Río de la Plata* (1852),⁵¹⁵ así como el trabajo del reverendo y misionero estadounidense presbiteriano Charles Samuel Stewart, *Brazil and La Plata: the personal record of a cruise* (1856);⁵¹⁶ *Buenos Aires ante la Europa*, de Felisberto Pelissot (1858);⁵¹⁷ de Ignacio Rickard, *A mining journey across the Great Andes* (1863);⁵¹⁸ el trabajo del médico irlandés Thomas Joseph Hutchinson, *Buenos Aires y otras provincias argentinas con extractos de un diario de exploración del Río Salado en 1862 y 1863* (traducido por Luis Varela en 1866);⁵¹⁹ *Viajes por la Argentina* (1867) de Pablo Mantegazza;⁵²⁰ *Los estados del Río de la Plata, su industria y su comercio* de Wilfredo Latham (en su edición actualizada y aumentada de 1867);⁵²¹ *The Pampas and Andes. A thousand mile's walk across the South America* (1868) del norteamericano Nathaniel Bishop;⁵²² *Random Sketches of Buenos Ayres* (1868), cuyo autor se desconoce;⁵²³ la citada obra de los hermanos Mulhall;⁵²⁴ y la publicación de Horace Mann, *Life in Argentine Republic in the days of the tyrant, or civilization and barbarism* (1868).⁵²⁵

En lo que al ecléctico y difuso conjunto que comprende la literatura gauchesca y de costumbres refiere, examinamos tanto el *Martín Fierro* (1872) como la *Vuelta de Martín Fierro* de José Hernández, *Fausto* de Estanislao del Campo (1866),⁵²⁶ *Santos Vega* (1871) de Hilario Ascasubi,⁵²⁷ *El matadero* de Esteban Echeverría (1871) y *La Gran Aldea* de Lucio Vicente López (1884).⁵²⁸ También exploramos otras obras literarias como *El tempe*

⁵¹⁵ Woodbine Parish, *Buenos Aires y las provincias de Río de la Plata, desde su descubrimiento y conquista por los españoles*, Buenos Aires, Justo Maeso, 1852.

⁵¹⁶ Charles Samuel Stewart, *Brazil and La Plata: the personal record of a cruise*, New York, Putnam & co., 1856.

⁵¹⁷ Felisberto Pelissot, *Buenos Aires ante la Europa; su actualidad, sus cosas y sus hombres*, Buenos Aires, Imprenta Americana, 1858.

⁵¹⁸ Ignacio Rickard, *A mining journey across the Great Andes*, London, Mith, Elder & Co., 1863.

⁵¹⁹ Thomas Joseph Hutchinson, *Buenos Aires y otras provincias argentinas con extractos de un diario de exploración del Río Salado en 1862 y 1863*, Buenos Aires, Imprenta del Siglo, 1866.

⁵²⁰ Pablo Mantegazza, *Viajes por el Río de la Plata y el interior de la confederación argentina*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1916 (1867).

⁵²¹ Wilfredo Latham, *Los estados del Río de la Plata, su industria y su comercio*, Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna, 1867.

⁵²² Nathaniel Bishop, *The Pampas and Andes. A thousand mile's walk across the South America*, Boston, Lee and Shepard, 1868.

⁵²³ *Random sketches of Buenos Ayres with explanatory notes*, Edimburgh, William Nimmo, 1868.

⁵²⁴ Michael George y Edward Thomas Mulhall, *Manual... op. cit.*

⁵²⁵ Horace Mann, *Life in Argentine Republic in the days of the tyrant, or civilization and barbarism*, New York, Hurt and Houghton, 1868.

⁵²⁶ Estanislao del Campo, *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el pollo*, Buenos Aires, Imprenta de Buenos Aires, 1866.

⁵²⁷ Hilario Ascasubi, *Santos Vega... op. cit.*

⁵²⁸ Lucio Vicente López, *La gran aldea (costumbres bonaerenses)*, Buenos Aires, Martin Biedma, 1884.



argentino de Marcos Sastre (1859),⁵²⁹ el *Facundo* de Sarmiento (1845),⁵³⁰ *Armonías de la pampa* (1868) de Bartolomé Mitre⁵³¹ y *Beldades de mi tiempo* (1891) de Santiago Calzadilla. Sin pretender cotejar la evidencia documental construida desde la literatura con un supuesto –y más bien poco probable- correlato en la producción artística de Pueyrredón, cada una de estas obras nos permiten pensar algunos aspectos referidos al mundo rural y urbano. También posibilitan las indagaciones acerca de cómo se perfilaron los contornos de un imaginario social sobre estos espacios, así como las sensibilidades a ellos asociadas o las características de la sociedad en la época.

Respecto a la bibliografía de consulta sobre Pueyrredón, destacamos los estudios de D'Onofrio (1944) y Pagano (1945) mencionados en el estado de la cuestión, los cuales fueron empleados como orientación para organizar la trayectoria, relaciones y producciones del artista. En otro sentido y aunque cuentan con décadas de existencia, también oficiaron de guía para establecer una cronología adecuada de sus obras pictóricas debido a la precisión de su catalogación. En este aspecto ponderamos especialmente el “Índice descriptivo” efectuado por el Secretario General de la Academia Nacional de Bellas Artes, Alejandro González Garaño,⁵³² el cual resulta un examen que detalla todas las producciones del artista y que consultamos a lo largo de toda la pesquisa.

Desde luego que también hemos acudido a los trabajos de Laura Malosetti Costa (1995) y Roberto Amigo (1999) referidos en nuestro primer capítulo, como modo de penetrar en la vida del pintor y comprender parte del horizonte en el cual se hallaba inserto. Asimismo resultaron de importancia otros estudios que ponen el acento tanto en el período como en el artista, citados oportunamente. Respecto a las producciones rurales de Pueyrredón, fueron consultados los comentarios de obra realizados por Amigo en el website del Museo Nacional de Bellas Artes,⁵³³ en especial los referidos a *Un alto en la pulpería*, *Un alto en el campo* y *El rodeo*. Por último fueron estimulantes los abordajes más recientes de Lila Gaimari, especialmente los referidos a la configuración de una perspectiva de conexión de la ciudad de Buenos Aires respecto a los grandes centros urbanos de occidente, empleando

⁵²⁹ Marcos Sastre, *El tempe Argentino o el delta de los ríos Uruguay, Paraná, y Plata*, Buenos Aires, Imprenta Argentina, 1859.

⁵³⁰ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo... op. cit.*

⁵³¹ Bartolomé Mitre, *Armonías de la pampa*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916 (1854).

⁵³² Alfredo González Garaño, “Índice...” *op. cit.*, pp. 43-150.

⁵³³ <https://www.bellasartes.gob.ar/>



de manera operativa su concepto de ciudad con “ansias de mundo” en la tercera parte de este trabajo y de manera subyacente su noción de “políticas de la conectividad”.

3. IV. Obstáculos de la documentación

Si bien gran parte de las obras pictóricas seleccionadas son de libre acceso y pertenecen a la colección de distintos Museos como Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Pueyrredón, Museo Histórico Cornelio Saavedra y la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, conviene poner de relieve que algunas de las piezas de la pinacoteca Prilidiano Pueyrredón se encuentran en manos privadas. Las dificultades de esta condición resultan evidentes, no siendo accesibles de manera directa al conocimiento público si no es a través de terceros –ya sean investigadores, bibliografías o sitios web-. En este último sentido y por fortuna para nosotros, las obras de Pueyrredón han sido exhaustivamente catalogadas y estudiadas en el índice descriptivo realizado por Alfredo González Garaño ya mencionado. Por contar con muchos años de su factura y como cabría esperar, con el paso de los años han surgido piezas que en aquel entonces se desconocían,⁵³⁴ con lo cual no damos por descontado el hecho de que existan algunas obras del artista que hoy se desconozcan y que eventualmente, salgan a la luz en un futuro. Sin embargo, en lo que a nuestra indagación respecta resultaron de gran ayuda las investigaciones realizadas, en tanto nos permiten seguir la trayectoria de algunos de los cuadros que aquí estudiamos.

Conviene resaltar una las limitaciones significativas que nos topamos en nuestra labor, como la imposibilidad de acceder físicamente a ciertos materiales, principalmente el conjunto epistolar del artista. En su lugar y como ha quedado mencionado, solo fue posible tomar contacto con la fuente a través de copias fotográficas las cuales si bien presentaban una muy buena calidad y permitieron distintas operatorias, impusieron cierta distancia e impidieron un análisis material y tal vez más exhaustivo del documento. En tal sentido, lamentamos no poder evaluar con mayor criterio rasgos significativos como las características y calidades tanto del papel como de la tinta empleada; la firmeza, suavidad o presión del trazo o los eventuales énfasis gestuales puestos en algunas frases o palabras que podrían evidenciarse en un examen “caligráfico” *in situ* del documento. Tales

⁵³⁴ La última aparición de una obra de Pueyrredón para el conocimiento público data de 2015 y se trató de un retrato que estaba en manos de descendientes de la familia y fue donado al Museo Pueyrredón de San Isidro.

acercamientos y aunque arrojase conclusiones preliminares inscriptas ciertamente dentro del ámbito de lo relativamente dubitable, nos hubieran posibilitado una mayor conexión a la temperatura emotiva del personaje. Creemos que sin embargo hemos podido salvar dicha dificultad con un examen global de la documentación y sus significados.

En términos procedimentales y en referencia al archivo epistolar en formato digital se nos presentaron igualmente una serie de conflictos. Los mismos, como tantas otras fuentes del período residieron en el deterioro general –debido al paso del tiempo y/o la manipulación, lo que llevó a su conservación- que provocó la pérdida de algunos fragmentos; una encuadernación deficiente que atentó contra las condiciones de legibilidad de ciertos pasajes; así como también “huellas” que evidencian la intromisión de individuos que subrayaron entradas, posiblemente por considerarlas relevantes a sus propios intereses. Finalmente, vale mencionar diversas “censuras” que sufrieron estos testimonios en aquellos pasajes en que –según pudimos entrever- el artista hacía referencia a asuntos eróticos o sexuales de manera explícita. Concretamente, se trata de tachaduras en algunas líneas que hicieron prácticamente imposible la lectura de algunas pocas frases presuntamente comprometedoras de la “buena moral” del personaje. Si bien desconocemos el origen, motivos y procedencia de estas reprobaciones, estimamos que posiblemente haya sido producto de una judicialización del material epistolar ocurrido con posterioridad al fallecimiento del artista, en virtud del reclamo de bienes efectuado por la hija de Prilidiano Pueyrredón, Urbana. Esta hipótesis, si bien explicaría adecuadamente ciertas impugnaciones no explicaría sin embargo las características disímiles de las mismas. Decimos esto porque las mismas fueron, al menos, dos: una primera intervención con tinta negra -con mucha seguridad efectuada con pluma- de carácter diferente a la empleada por el artista en sus cartas; y una segunda operación muy probablemente posterior en el tiempo y ya en el siglo XX con un bolígrafo azul de trazo grueso. En cualquier caso se trata de un enigma que, aunque sin dudas importante para comprender el derrotero del archivo, no estuvimos en condiciones de resolver durante todo el recorrido de nuestra pesquisa.

Existió en muchos casos obstáculos recurrentes de la labor empírica con ciertos documentos, referidos principalmente al estado de detrimento de los mismos como el plano elaborado por el Departamento topográfico en 1864, así como también algunos números de ciertas publicaciones que presentaban severas lesiones producto del implacable paso del



tiempo. En estas instancias como en otras, la manipulación e inspección del material empírico debió realizarse no sólo con la debida cautela sino que en algunos casos el estado de fragmentos severamente damnificados nos impidieron visualizar parte de la información allí contenida. Hechas estas salvedades, lo cierto es que en términos generales hemos podido dar con materiales en excelente estado de conservación o microfilmados, principalmente en instituciones dedicadas al resguardo del mismo como el Archivo General de la Nación, el Museo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, el Museo Mitre, la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, entre otros.

Al estudiar los momentos a través de los cuales una porción de la sociedad construyó una visión diferente del mundo circundante encontramos otras dificultades, las cuales podrían resumirse en dos dimensiones. La primera de ellas es la de vernos impedidos de acceder al régimen sensible *per se*, en cuyo lugar las posibilidades se acotan a la reconstrucción -siempre incompleta, fragmentada y parcial- de las vías de acceso por medio de las cuales algunas de aquellas personas configuraron, entendieron, representaron, imaginaron y modelaron su entorno. Por otra parte, y esta resultó ser nuestra segunda gran dificultad de carácter empírico, el universo documental no se compone exclusivamente de testimonios figurativos sino que incluimos en el rastreo un conjunto de impresos, publicaciones y bibliografías que dialogan y tensionan con nuestro objeto de estudio. Conviene destacar que algunos de estos documentos presentaban zonas porosas en las cuales no pudimos penetrar, sea por tratarse de referencias desconocidas, empleo de modismos, latiguillos o referencias de carácter específico para la cual nos poseemos el conocimiento técnico necesario. Buscamos sortear esta dificultad realizando triangulaciones y cotejando una cantidad de material que nos permitiera reducir la polisemia o las sobre interpretaciones, sistematizando luego los resultados de dicha tarea. Finalmente, el proceso de recolección documental que aquí se describió de manera lineal, ordenada y discriminada, en realidad comportó numerosas reconsideraciones, ampliaciones y reformulaciones, producto de lo cual la labor heurística resultó ser más helicoidal que rectilínea, revisitando los documentos y obteniendo nuevos datos o valiosas informaciones en cada ocasión.





El heterogéneo *corpus* aquí descripto nos permite penetrar no solo en la producción y trayectoria de Pueyrredón sino que también posibilita la articulación de sus piezas con un universo semántico de mayor calado compuesto de múltiples imágenes, relatos e impresiones. Los resultados de este procedimiento ofrecerán puertas de entrada para acceder a los atributos culturales de aquella sociedad, revelando una sensibilidad visual de carácter moderno y estimulante, estructurada en torno a dos premisas centrales: ver más lejos y ver más o mejor. Dicho en otros términos, se configura una visión más amplia y cercana al mismo tiempo, abarcativa y detallada en simultáneo.

Es por ello razones que esta pesquisa puede ser leída en dos direcciones: como un relato de un artista *en* su tiempo y como una imagen abigarrada de una emergente sensibilidad dentro de una cultura visual de carácter moderno en el Buenos Aires de 1860. Es por ello que referimos aquí el valor intrínseco del material empírico, puesto que el relevamiento documental nos permitió configurar una trama no solo de apariencias sino también de significados bajo los cuales se presentó el creciente universo de lo visual, en una sociedad que comenzaba a abrirse paso al mundo y por tanto estimulaba y requería nuevas miradas del mismo.

Es que efectivamente se trató de tiempos dinámicos y cambiantes, en los cuales las consideraciones halladas respecto al papel que estaba desempeñando la ciudad como unidad cultural y social compleja comenzaban a trastocarse, configurando el escenario de lo que será la ciudad moderna de las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del siglo XX. De las características que asumió y las modificaciones que experimentó la ciudad de Buenos Aires a mitad del siglo XIX nos encargaremos en el siguiente capítulo.



Una ciudad moderna: Buenos Aires en la década de 1860

Introducción

En este capítulo nos valemos de un evento icónico que nos permitirá penetrar en la atmósfera de la ciudad de Buenos Aires en 1860 para dar cuenta de sus tensiones, cambios y permanencias. Partiendo de un episodio protagonizado por una pintura de Pueyrredón nos adentramos en algunas de las ramificaciones que aquel supuso, sugiriendo la complejidad de una ciudad en vías de transformación, atmósfera en la cual se insertaron las producciones rurales de nuestro personaje.

Trazar el itinerario de una pieza icónica nos ofrece múltiples puertas de entrada a un escenario, configurando un punto de partida propicio para dar cuenta de las mutaciones gestadas en aquel ambiente cultural dinámico. Buscamos capturar fragmentos de una línea sinuosa en cuyo recorrido lo visual y lo social se yuxtaponen, estableciendo un juego de relaciones donde convergen -no sin tensiones y opacidades- distintos planos de la realidad histórica. Estos múltiples perfiles comportan desde el proceso de inserción de la ciudad en un contexto de unificación nacional hasta la complejización de su cultura visual y la proliferación de nuevos dispositivos icónicos, pasando por una acentuada explosión demográfica, la extensión del mutualismo, la expansión de las sociabilidades y la promoción de novedosas instancias de experimentación estética, momentos recreativos y goce contemplativo. Tomados de manera conjunta, lo que estos rasgos evidencian es la reconfiguración de una sociedad en torno a premisas modernizantes, signadas sobre la base de un ideario compartido entre los miembros de la clase dirigente: un acuerdo civilizatorio. Se trató de una época donde no solo todo estaba por hacerse sino que además también todo estaba por verse y mostrarse.



4. I. Un retrato ramificado, entre sociabilidades y modernidad

En diciembre de 1860 Prilidiano Pueyrredón donó a la recientemente fundada asociación *Unione e Benevolenza* el retrato de Giuseppe Garibaldi (Álbum 1, imagen 1) luego de haber sido expuesto en las salas de la tienda Fusoni.⁵³⁵ En las páginas de *La Tribuna*⁵³⁶ se hacían eco del episodio señalando que:

Hemos visto en casa de los Sres. Fusoni hermanos un cuadro del General Garibaldi cuya obra, al mismo tiempo que da realce al mérito artístico del autor, revela cualidades altamente distinguidas en el hombre. Poco iniciados en los misterios de ese arte no podemos entrar en apreciaciones científicas, mas si hemos de juzgar por la impresión recibida y por la opinión general, el retrato de Garibaldi ejecutado por el Sr. Pueyrredón poco ó nada deja que desear en cuanto a semejanza y colorido.⁵³⁷

La magnitud del evento parece haber sido considerable ya que unos meses más tarde podía leerse nuevamente en las páginas del citado periódico:

En el almacén de la casa Fusoni se halla en exhibición un magnífico retrato al óleo del General Garibaldi, trabajo que el señor Pueyrredón ha obsequiado a la sociedad *Unione e Benevolenza*. El

⁵³⁵ Existen dos aspectos historiográficamente relevantes sobre este episodio: en primer lugar, la autoría de la pieza se inscribe como uno de los varios hallazgos del estudio realizado por Arminda D'Onofrio sobre Pueyrredón en su obra de 1944. Por otra parte, la autora comienza su trabajo con esta lámina, siendo la única que se presenta a color de las 23 que componen el libro. Los motivos de ello posiblemente se debieron a que el cuadro “no ha sido citado ni reproducido hasta el presente”. Para un análisis detallado del cuadro desde el punto de vista simbólico y formal véase Arminda D'Onofrio, *op. cit.*, pp. 87-88.

⁵³⁶ Fundado en 1854 por Héctor y Mariano Varela, *La Tribuna* representaba no solo el “más popular diario porteño” sino que además se inscribe como ejemplo de un periódico “expresivo de la transición a la gran prensa comercial”, en virtud tanto de la ambición de su cobertura como de la incorporación de nuevos públicos lectores. Según refieren los hermanos Mulhall para finales de nuestro período, en 1869 el periódico *La Tribuna* era el de mayor difusión en la época, con una tirada de 5.000 ejemplares diarios y un precio de suscripción de 40 \$ mensuales. Cfr. Michael George y Edward Thomas Mulhall, *Handbook of... op. cit.*, pp. 154-155; Claudia Roman, “La prensa periódica. De La Moda (1837-1838) a La Patria Argentina (1879-1885)” en Jorge Schwartzman (Dir.), *Historia crítica de la Literatura Argentina, Vol. 2: La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires, Emecé, pp. 439-467; Sergio Pastormerlo, “Sobre la primera modernización de los diarios de Buenos Aires. Avisos, noticias y literatura durante la Guerra Franco-Prusiana (1870)” en Verónica Delgado y Geraldine Rogers (Eds.), *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, FHCE, 2017, p. 13; Lila Caimari, “En el mundo barrio...” *op. cit.*, p. 86.

⁵³⁷ *La Tribuna*, año VIII, n° 1879, Buenos Aires, 12/6/1860.



retrato del libertador italiano es uno de los más perfectos que hemos visto. El almacén de los señores Fusoni está lleno de visitantes por estos días.⁵³⁸

Si bien podría interpretarse esta acción de Pueyrredón como una evidencia de su presunta inclinación hacia la producción de iconografías que con el paso del tiempo formarían parte de los acervos nacionales, tal y como hemos apuntado en nuestro capítulo 1 nuestro objetivo apunta a pensar sus obras en otra dirección. Buscamos restituir la complejidad del momento histórico y con ello trazar una cartografía del acto icónico que nos permita adentrarnos en sus posibles conexiones, obteniendo información de aquellas sensibilidades. De modo que más que indagar en torno a las posibles motivaciones, funcionalidades o presupuestos ideológicos subyacentes en esta producción en concreto, nos interesa preguntarnos ¿qué hace a este acontecimiento un evento singular en la trayectoria del artista? y ¿qué implicancias culturales reviste en aquel contexto? Puesto en otras palabras ¿Hacia dónde se ramifica social y culturalmente este episodio que tiene como protagonista una pintura de Prilidiano Pueyrredón?

Debemos referir que este suceso ha recibido escasa atención en la bibliografía sobre el pintor, ignorado en la mayoría de los casos salvo por D´Onofrio, quien lo da a conocer al público en 1944 y brinda un rico comentario al respecto. Al margen de las implicancias simbólicas y políticas de la tela, consideramos que la instancia de donación puede ser empleada como un papel de tornasol a través del cual observar un ambiente más fatigado. Ello debido a que la singularidad del acto nos ofrece un punto de conexión entre los que se constituyeron como espacios socioculturalmente significativos de entonces, cada uno en su ramo. Nos referimos a *Unione e Benevolenza* en el plano del asociacionismo⁵³⁹ y el almacén Fusoni en la dimensión cultural y comercial/empresarial. Implicando dos expresiones de un mismo proceso que configuró el entorno urbano, se obtiene un boceto que muestra como sociabilidad y capitalismo convergen de manera dramática en la tarea pictórica de Pueyrredón. Veamos pues los perfiles de esta preliminar asignación.

⁵³⁸ *La Tribuna*, año VIII, n° 2060, Buenos Aires, 5/12/1860.

⁵³⁹ Para 1881 *Unione e Benevolenza* se constituía con sus 3.500 afiliados en “la más importante de las mutuales en Buenos Aires”. Cfr. Hilda Sabato, “La vida pública en Buenos Aires” en Marta Bonaudo (Dir.), *op. cit.*, p. 173.



La institución a la cual el artista donó su obra en 1860 había sido fundada hacía muy poco tiempo en Buenos Aires, más concretamente el 18 de julio de 1858, siendo apadrinada simbólicamente por Giuseppe Mazzini y Giuseppe Garibaldi, por entonces figuras destacadas del *risorgimento* italiano. Este último se convertiría en el Héroe de dos mundos, por sus participaciones en campañas militares tanto en Italia como en América Latina.⁵⁴⁰ De hecho para finales de 1860 Garibaldi había emprendido con éxito ya su incursión al mando de los camisas rojas en el reino de las Dos Sicilias. Dicho episodio conocido como expedición de los mil, posibilitó la liberación de la dominación borbónica en el sur italiano y la creación en marzo de 1861, del Reino de Italia bajo el mando de Víctor Manuel II. Este proceso culminaría con la unificación del país mediante la conquista de Roma en 1870.⁵⁴¹

Regresando a *Unione e Benevolenza* resulta útil enfatizar que ya desde sus orígenes desarrolló una sólida presencia en la ciudad, constituyéndose de hecho como la primera sociedad italiana de socorros mutuos de Sudamérica.⁵⁴² Representó además una de las instituciones pioneras en el asistencialismo al inmigrante en territorio local junto a la francesa *Société philanthropique de l'Union et des secours mutuels* (1854) y la *Sociedad española de Socorros mutuos* (1857).⁵⁴³ Constituida por emigrados de distintas regiones de Italia,⁵⁴⁴ la mutual en cuestión se caracterizó por brindar amparo a los connacionales en Buenos Aires, principalmente a los nutridos grupos asentados en la zona de La Boca y Barracas, incluso antes de que se intensifique el flujo migratorio de, como veremos, la década de 1860. Su acción se inserta además en un contexto singular en el que tanto los países de origen como el de acogida se hallaban en proceso de unificación respectivamente. Concebida “con el

⁵⁴⁰ Marco Rossano, “La construcción del héroe y del antagonista a través de las imágenes: Garibaldi y los bandoleros del sur de Italia, 1861-2011” en *Quaderns-e*, n° 16, Barcelona, Institut Català d'Antropologia, 2011, p. 189; Javier Coria, “Garibaldi, el héroe de dos mundos” en *Clío. Revista de Historia*, n° 71, Madrid, 2007, pp. 82-89.

⁵⁴¹ Eric Hobsbawm, *La era del capital... op. cit.*, p. 176; Esperanza García Méndez, *Italia: de la unificación a 1914*, Madrid, Akal, 1994, pp. 29-30; Christopher Duggan, *Historia de Italia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 183-188; Susana Bianchi, *Historia social del mundo occidental. Del feudalismo a la sociedad contemporánea*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2009, pp. 187-189.

⁵⁴² Paolo Galassi, “L'archivio dimenticato dell'Unione e Benevolenza di Buenos Aires: un tesoro per lo studio dell'associazionismo italiano in Argentina” en *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, año 7, n° 7, Córdoba, Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”, 2016, p. 293.

⁵⁴³ Hilda Sabato, “La vida pública...” *op. cit.*, p. 173.

⁵⁴⁴ Los miembros fundadores pertenecían a distintas regiones: Giambattista Ardizzi, de la región de Sondrio; Pietro Beretta, de Pavia; Virginio Bianchi de Milano; Giuseppe Ciolina de Piamonte; Nicola Faggiano, oriundo de Sicilia; Andrea Sacarpini de Bergamo; y Calímaco Zambianchi de Forli.



propósito de asistir a sus miembros en caso de enfermedad, cubrir gastos de sepelios y ayudar a sus mujeres y niños en casos de indigencia, con el tiempo *Unione e Benevolenza* fue incorporando otras funciones asistenciales y educativas, así como actividades sociales y culturales”,⁵⁴⁵ llegando a ser reconocida dos décadas más tarde de su fundación como “la más vieja, la más benéfica y la más rica de las sociedades italianas que existen en Buenos Aires”.⁵⁴⁶ Vale remarcar que la mutual junto al Hospital Italiano, constituyeron “uno de los nudos fundamental de los cruces políticos e ideológicos itálicos en la región”.⁵⁴⁷ Por tales motivos la actividad desarrollada por la entidad puede ser entendida en dos dimensiones: una más acotada, referida a la configuración de un grupo de inmigrantes italianos en suelo local; y una más amplia, en virtud de la cual estrechó lazos con las elites locales, participando abierta o solapadamente de los posicionamientos políticos domésticos.⁵⁴⁸ Vale enfatizar que el desarrollo de la institución se inserta en una trama de mayor profundidad como es el viraje que significó el reconocimiento de estas formas de asociación por parte del Estado, otorgándole jerarquía constitucional. Como explican María Cecilia Bravo y Sandra Fernández: “Un giro sustancial en el reconocimiento social de la práctica asociativa residió en su estatus constitucional, concebido como derecho ciudadano, condición que le permitió alcanzar gran difusión y densidad entre los siglos XIX y XX”.⁵⁴⁹ Así había quedado rubricado en el artículo 149 de la Constitución del Estado de Buenos Aires, al garantizar “a todos los habitantes del Estado” el derecho de “reunión pacífica” por ejemplo.⁵⁵⁰

Sin pretender dar cuenta de la compleja red de relaciones que configuraron estas instituciones asociacionistas y sus implicancias sociales,⁵⁵¹ para nuestros intereses

⁵⁴⁵ Hilda Sabato, “La vida pública...” *op. cit.*, p. 173.

⁵⁴⁶ *La Tribuna*, Buenos Aires, 22/5/1880 citado en *Ibid.*, p. 165.

⁵⁴⁷ Paolo Galassi, “L’archivio dimenticato...” *op. cit.*, p.

⁵⁴⁸ Ema Cibotti, “Mutualismo y política en un estudio de caso. La Sociedad ‘Unione e Benevolenza’ en Buenos Aires entre 1858 y 1865” en Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli (Eds.), *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1985, pp. 241-265.

⁵⁴⁹ María Cecilia Bravo y Sandra Fernández, *Formando el espacio público. Asociacionismos y política, siglos XIX y XX*, San Miguel de Tucumán, EDUNT, 2014, p. 7.

⁵⁵⁰ *Constitución del Estado de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna, 1854, p. 21

⁵⁵¹ Para un estudio del asociacionismo italiano en la Argentina existen numerosos trabajos, entre los cuales cabe destacar los siguientes: Samuel Bailly, “Las sociedades de ayuda mutua y el desarrollo de una comunidad italiana en Buenos Aires, 1858-1918” en *Desarrollo Económico*, vol. 21, n° 84, 1982, pp. 485-512; Mario Carlos Nascimbene, *Historia de los italianos en la Argentina, 1835-1920*, Buenos Aires, Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, 1986; Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli (Eds.), *op. cit.*; Gaio Gradenigo, *Italianos entre*



quisiéramos remarcar especialmente la intensidad de los intercambios y la amplitud de horizontes que entidades como estas promovieron, muchas de las cuales efectivamente “desarrollaron actividades que excedían sus estrictos objetivos mutuales y que las vinculaban con el resto de la sociedad local”.⁵⁵² Establecimientos como estos incluyeron las relaciones horizontales como así también el poder político y los círculos intelectuales, entre los cuales se hallaban personalidades destacadas de la esfera comunitaria como Prilidiano Pueyrredón. El evento de donación entonces nos permite asomarnos a estas tramitaciones, al tiempo que nos ofrece indicios respecto a la participación del artista en el entramado local y también nos informa sobre la positiva valoración de sus pinturas junto a la posible circulación de las mismas en aquel Buenos Aires de inicios de 1860.

Posiblemente uno de los rasgos más significativos de la nueva etapa que comenzó a atravesar Buenos Aires pueda ser graficado por la emergencia de asociaciones mutuales como *Unione e Benevolenza*, las cuales cobraban preeminencia conforme la ciudad adquiría otras tonalidades en muchos de sus distintos planos. Calibrando nuestro lente en términos generales, la eclosión de este “mutualismo” encontró paralelismo con una metamorfosis hasta entonces sin precedentes en la estructura poblacional porteña (A1, cuadro 1).⁵⁵³ En poco más de una década la ciudad pasó de tener 91.395 habitantes en 1855⁵⁵⁴ a 177.787 en 1869,⁵⁵⁵ lo cual indica un crecimiento del orden del 94,5 %. En este concierto, el número de extranjeros asciende también de modo expresivo: del 36 % en 1855 al 49 % para finales de los sesenta. Para 1869 la población de origen italiano a su vez (unos 41.957 individuos),

Rosas y Mitre, Buenos Aires, Ediliba, 1987; Hilda Sabato y Ema Gibotti, “Hacer política en Buenos Aires: los italianos en la escena pública porteña, 1860-1880” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera Serie, n° 2, 1° semestre de 1990, pp. 7-46; Fernando Devoto, *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 2008; Eleonora Smolensky, *Colonizadores Colonizados: los italianos porteños*, Buenos Aires, Biblos, 2013; Paolo Galassi, “De garibaldinos, republicanos, monárquicos y masones. Exilio y emigración al Plata en el siglo XIX: los archivos de las asociaciones italianas de socorro mutuo en Buenos Aires como clave para el estudio de las dinámicas migratorias y de la radicación italiana en la Argentina” en *III Jornadas de Estudios de América Latina y el Caribe. América Latina: escenarios en disputa*, Buenos Aires, 2016, pp. 50-69. Específicamente orientado sobre *Unione e Benevolenza* véase: Ema Gibotti, “Mutualismo...” *op. cit.*; Paolo Galassi, “L’archivo...” *op. cit.*

⁵⁵² Hilda Sabato, “La vida pública...” *op. cit.*, p. 175.

⁵⁵³ Como refiere Sabato “En un análisis retrospectivo, la década de 1860 mostró un crecimiento mayor que las anteriores del siglo XIX”, el cual a su vez cimentará las bases del exponencial incremento poblacional de las décadas posteriores. Véase Hilda Sabato, *Historia...* *op. cit.*, p. 200.

⁵⁵⁴ Julio Maeso (Red), *Registro Estadístico del Estado de Buenos Aires, correspondiente al semestre 1.º de 1855*, Buenos Aires, Imprenta porteña, 1855, p. 14.

⁵⁵⁵ Diego de la Fuente (Dir.), *Primer Censo Nacional de la República Argentina*, Buenos Aires, Porvenir, 1869, p. LI.



representaría el 19% del total de inmigrantes del país y el 27 % del de la ciudad. Los aportes de esos 41.957 individuos se ramifican en varias direcciones, entre las cuales destacan una notoria afluencia de científicos, como el arribo en 1865 de Bernardino Speluzzi, Emilio Rosetti y Pellegrino Strobel para unirse al Departamento de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires, de reciente creación.⁵⁵⁶ Además de ellos, fotógrafos, artistas y comerciantes de distintos ramos se iban incorporando paulatinamente a la escena local con auspiciosas perspectivas.

El crecimiento parecía ser una nota dominante, no circunscripto únicamente al ámbito de la ciudad. Ello porque la denominada campaña bonaerense tampoco será ajena a esta proyección demográfica, aumentando en guarismos escasamente inferiores a los de la urbe entre 1852 y 1869. Según estimaba el geógrafo y litógrafo alemán Johann Georg Heck en 1852, la campaña contaba con 168.000 habitantes entonces,⁵⁵⁷ mientras que para 1869 alcanzaría los 317.320.⁵⁵⁸ Es decir, una expansión del 88% en el lapso de menos de dos décadas. Visto de manera conjunta, el total poblacional del Estado de Buenos Aires -ciudad y campaña- pasó de 275.409 personas en 1855 a 495.107 en 1869, lo cual representó un incremento global del 80% (A1, cuadro 2). Este fenómeno no pasaría desapercibido a los contemporáneos, ya que para finales de nuestro período se enfatizará precisamente la preeminencia de Buenos Aires sobre el resto del país, amparado en estos -entre otros- motivos: “La población de la ciudad de Buenos Aires no guarda relación con las otras

⁵⁵⁶ Este departamento contará en 1870 con sus primeros egresados: los denominados 12 apóstoles, entre los cuales se hallaba el primer ingeniero graduado de la argentina Luis Augusto Huergo (6 de junio de 1870). Según apunta Paolo Galassi, el reclutamiento de aquellos jóvenes cerebros italianos se debió al médico Paolo Mantegazza (residente en Buenos Aires entre 1850 y 1857). Además y como refiere Smolensky, otras figuras notables como el ingeniero Cesare Cipolletti y el ingeniero agrónomo Roberto Bartolacci, junto a los naturalistas Clemente Onelli y Carlo Spegazzini entre otros, modelaron un entramado de influencias de la colectividad italiana en diversas áreas, que serán parte de una afluencia generalizada de personajes provenientes de otras latitudes que imprimen nuevos aires a la ciudad. Cfr. Paolo Galassi, “De garibaldinos...” *op. cit.*, p. 58; Paolo Galassi, “Italia-Argentina ida y vuelta: los científicos errantes Emilio Rosetti, Pellegrino Stroebel y Bernardino Speluzzi como testigos y actores del proceso de modernización argentina” en *Bicentenario: evocación y reflexiones, VIII Jornadas de Historia*, Buenos Aires, FEPAI, 2016, pp. 73-86; Eleonora Maria Smolensky, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁵⁷ Johann Georg Heck, *Iconographic Encyclopedia of Science, Literature, and Art. Vol. III: Geography and planography, History and Ethnology, Militar Sciences, Naval Sciences*, New York, Rudolph Garrigue, 1852, p. 117.

⁵⁵⁸ Diego de la Fuente (Dir.), *op. cit.*, pp. 17-19.



capitales, y tan fuerte es la disparidad, que sola, suma más habitantes que todas ellas reunidas”.⁵⁵⁹

Las variaciones expuestas representan un factor importante, pues debe recordarse que como ha mencionado Jorge Troisi Melean “La Argentina no sólo fue el segundo país en acoger mayor cantidad de inmigrantes europeos en el siglo XIX, sino que además fue el que recibió mayor impacto de ese flujo”.⁵⁶⁰ Esta singular acogida comenzó precisamente durante nuestra época, dando comienzo a lo que José Luis Romero denominó como la etapa “aluvial” de la Argentina.⁵⁶¹ Es necesario recalcar que estas modificaciones demográficas se debieron principalmente a la afluencia de personas proveniente de otras latitudes más que a un elevado crecimiento poblacional vegetativo (A1, cuadros 3 a 8).⁵⁶² Si miramos de cerca entonces aquel flujo migratorio, es posible advertir una sensible alza del mismo, multiplicando significativamente el número de ingresantes desde los 4.951 de 1857 hasta los

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. LI.

⁵⁶⁰ Jorge Troisi Meleán, “Entre el éxtasis y la agonía: La formación de la Argentina moderna (1850-1930). Una aproximación interpretativa” en *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, n° 3, La Plata, 2003, p. 237.

⁵⁶¹ Romero identifica el comienzo nítido de este período en 1880 aunque admite que los límites temporales no están del todo definidos. Creemos que la década de 1860 (especialmente la segunda mitad de la misma) ofrecería un buen punto de partida de esta creciente recepción de individuos provenientes del extranjero. Cfr. José Luis Romero, *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 2006 (1965), pp. 109-112.

⁵⁶² Los índices de bautismos y defunciones se incrementaron proporcionalmente durante la década de 1860, al ritmo que avanzaba la tasa general de la población. Una excepción notable está constituida por el aumento de decesos en 1868 producto de la fiebre amarilla que azotó la ciudad. Por otra parte y como expresa José Luis Romero, durante la “era criolla” -desde comienzos hasta mediados del siglo XIX- el crecimiento del país y de Buenos Aires en particular fue exclusivamente vegetativo; mientras que con el advenimiento de la “era aluvial” se incrementó significativamente la demografía debido principalmente al factor migratorio. Si bien resulta notorio el aumento durante las dos últimas décadas del siglo XIX y comienzos del siglo XX -en concreto durante el período 1880-1886 se observa un crecimiento total del orden de las 80.000 personas anualmente-, en la década de 1860 resulta posible advertir un despegue significativo de estos guarismos: entre 1859 y 1869 la tasa de incremento poblacional evidencia un promedio anual de 57.749 personas -pasando de 1.300.000 a 1.877.490 en el total del país-. La ciudad mantiene su relación respecto al total general, con un incremento proporcional del orden del 10 % anual -5.578 por año en promedio-. La provincia de Buenos Aires por su parte, pasó de tener 90.000 habitantes en 1810, a 344.000 en 1859, creciendo exponencialmente hasta alcanzar los 800.000 habitantes en 1881. Para 1895 la escalada demográfica será mucho más evidente, alcanzando únicamente la ciudad los 663.854 habitantes y la provincia de Buenos Aires 921.168. En conjunto superan la población total del país en 1859. Cfr. José Luis Romero, *Las ideas políticas en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 127; Diego de la Fuente (Dir.), *op. cit.*; Diego de la Fuente (Pres.), *Censo General de la Provincia de Buenos Aires. Demográfico, agrícola, industrial, comercial. Verificado el 9 de octubre de 1881*, Buenos Aires, Imprenta de El Diario, 1883, pp. XLII-XLIII; Diego de la Fuente (Pres.), *Segundo Censo de la República Argentina. Mayo 10 de 1895, Tomo II: Población*, Buenos Aires, Taller de la penitenciaría nacional, 1898, p. XXVI.



39.967 de 1870.⁵⁶³ Se asistió en definitiva a una incorporación demográfica general de 204.751 individuos durante el período, lo cual representaba el equivalente a media provincia de Buenos Aires o al total de la ciudad en aquel entonces (A1, cuadro 9). En términos más precisos, en 1869 el número de extranjeros registrados por el *Censo* será de 211.993 en el total del país, estando localizados en todo el territorio bonaerense más del 70% (151.241), concentrando solo la ciudad el 41 % de aquel total general (con 88.126 individuos extranjeros).⁵⁶⁴ Visto un poco más de cerca, el fenómeno de la inmigración experimentó dos momentos clave de ampliación: una primera etapa alrededor de 1863 y otra más pronunciada un lustro después (A1, cuadro 10). Sin embargo y como es posible reparar a partir del caso de *Unione e Benevolenza*, las redes de recepción de inmigrantes estaban configurándose desde hace algún tiempo ya en suelo porteño, solidificándose indudablemente conforme iba cobrando cuerpo el contexto aquí descrito.

El ejemplo citado pone de relieve además otra arista de la abigarrada trama de relaciones hacia el interior de aquella sociedad: las comunidades de ayuda mutua por nacionalidad, de importancia tanto por su número como por su grado de desarrollo y permanencia.⁵⁶⁵ Pues independientemente del nivel de perfeccionamiento de cada una de ellas, es posible identificar su proliferación durante la segunda mitad del siglo XIX como una marca distintiva de la existencia de una interacción cultural abierta de carácter plural entre la sociedad local y los grupos inmigrantes. Este signo de apertura asumirá nodal sentido para comprender la inserción de ciertos actores extranjeros en el ambiente artístico y visual de la ciudad, como veremos más adelante.

Pero lo que estas consideraciones sugieren hasta aquí es que el escenario bonaerense y más especialmente el de la ciudad, donde la concentración de población por metro cuadrado era superior y los intercambios más frecuentes e intensos, es el de un espacio en crecimiento, dinámico y cambiante, con gran afluencia de individuos y también de tecnologías, productos y mercancías. Como observaremos a continuación, las transformaciones no se limitaron a su carácter poblacional sino que incluyeron también

⁵⁶³ Ministry of Agriculture, *The immigration offices and statistics from 1857 to 1903*, Buenos Aires, Argentine Weather Bureau, 1904.

⁵⁶⁴ Diego de la Fuente (Dir.), *op. cit.*, pp. XXXI-XXXII y pp. 26-27.

⁵⁶⁵ Ema Cibotti, "Mutualismo..." *op. cit.*, p. 7.



otras significativas dimensiones, de suma importancia para nuestro trabajo. Se trataba de una ciudad moderna que oscilaba entre novedosos ordenamientos e incorporaciones.

4. II. Una ciudad moderna: ordenamientos e incorporaciones

Contemplado de modo panorámico y a muy rápidamente, el telón de fondo sobre el cual se recortan los procesos hasta aquí descriptos estuvo configurado por la expansión del capitalismo,⁵⁶⁶ el crecimiento de la economía mundial, la consolidación de los ideales de una cultura burguesa en expansión⁵⁶⁷ y la incorporación de América Latina a un nuevo sistema de escala global.⁵⁶⁸ En este escenario, la disposición que se constituyó como un clima

⁵⁶⁶ Para una mirada global del período y las transformaciones experimentadas por la era del capital véase Karl Polanyi, “La paz de los cien años” en Karl Polanyi, *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011 (1957), pp. 49-66; Eric Hobsbawm, “Una sociedad en transformación” en Eric Hobsbawm, *La era del capital... op. cit.*, pp. 165-178; George Mosse, “El ritmo cambiante de la vida” en George Mosse, *La cultura europea del siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1997, pp. 23-41; Jürgen Kocka, “Cap. IV. El capitalismo en su época” en Jürgen Kocka, *Historia del capitalismo*, Barcelona, Crítica, 2014, pp. 111-170; Jürgen Osterhammel, *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*, Barcelona, Crítica, 2015.

⁵⁶⁷ Peter Gay, *La experiencia burguesa... op. cit.*

⁵⁶⁸ Existe abundante bibliografía sobre América Latina y los respectivos procesos durante la segunda mitad del siglo XIX. Para una mirada sobre sus perfiles económicos en el marco de la expansión capitalista internacional consúltese: Tulio Halperín Donghi, “Segunda parte: el orden neocolonial” en Tulio Halperín Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005 (1969), pp. 207-280; Cirio Cardoso y Héctor Pérez Bignoli, *Historia Económica de América Latina, Vol. II: Economías de exportación y desarrollo capitalista*, Barcelona, Crítica, 1981; Marcello Carmagnani, “Cap. 1. Civilización y barbarie. El arranque del proyecto oligárquico” en Marcello Carmagnani, *Estado y sociedad en América Latina, 1850-1930*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 19-97; William Glade, “América Latina y la economía internacional, 1870-1914” en Leslie Bethell (ed.), *Historia de América Latina. Tomo 7: América Latina: economía y sociedad, c. 1870-1930*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 1-49; Victor Bulmer-Thomas, “Cap. III: El sector exportador y la economía mundial, ca. 1850-1914” en Victor Bulmer-Thomas, *La historia económica de América Latina desde la independencia*, México, Fondo de Cultura Económica (edic. electrónica), 2017 (1994), pp. 56-91. Sobre la construcción de los Estados en América Latina véase: José Carlos Chiaramonte, “La formación de los Estados Nacionales en Iberoamérica” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana, “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera Serie, n° 15, 1997, pp. 143-165; Waldo Ansaldi, *América Latina. La construcción del orden. Tomo I: de la colonia a la disolución de la dominación oligárquica*, Buenos Aires, Ariel, 2012; Loris Zanatta, “Cap. 4. La era liberal” en Loris Zanatta, *Historia de América Latina. De la colonia al siglo XXI*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, pp. 73-92. Respecto a la circulación de ideas, formulación de conceptos y teorías políticas puede consultarse: Charles Hale, “Ideas políticas y sociales en América Latina, 1870-1930” en Leslie Bethell, (Ed.), *Historia de América Latina. Tomo 8: América Latina: cultura y sociedad, 1830-1930*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 1-64; Hilda Sabato (Coord.), *Ciudadanía política y formación de las naciones. Perspectivas históricas de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999; Natalio Botana, “Las transformaciones del credo constitucional” en François Xavier Guerra y Antonio Annino (Coords.), *Inventando la nación, Iberoamérica siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 654-682; Elías Palti, *El tiempo de la política... op. cit.*; José Antonio Aguilar Rivera, “El tiempo de la teoría: la fuga hacia los lenguajes políticos” en *Istor: revista de historia internacional*, año 9, n° 35, 2008, pp. 129-136; Elías Palti, “El pecado de la teoría: Una respuesta a José Antonio Aguilar” en *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 6, n° 1, 2008, pp. 188-209; Javier Fernández Sebastián (Dir.): *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones, 1750-1850, Iberconceptos*



epocal en las visiones de las elites locales en la mayoría de los países Latinoamericanos se cimentó en una perentoria evaluación. Nos referimos a una esperanza de crecimiento anclada en “ (...) un rápido avance económico [basado en] en una integración más directa a la economía mundial por medio de la exportación de productos y la importación de capitales; algunos países también favorecían la inmigración europea”.⁵⁶⁹ Este fenómeno denominado por Tulio Halperín Donghi como “orden neocolonial” traería consigo que los países “subdesarrollados” como los de América Latina asumieran una nueva función, en tanto productora de materias primas para los centros de consumo metropolitanos de las naciones industrializadas.⁵⁷⁰ Si bien se trató de modalidades de explotación estructuralmente diferentes a la del orden colonial hispánico, resulta evidente la correlación en la posición de los países periféricos respecto a los centrales, dentro de un concierto internacional en pleno auge y expansión.⁵⁷¹ Asimismo y como hemos referido, algunos países como la Argentina oficiaron de emplazamientos apropiados para la afluencia de personas, mercancías, capital y tecnologías desde distintos puntos del viejo continente. Buenos Aires no escapó a esta tendencia general de la región durante la segunda mitad del diecinueve, siendo uno de los principales receptores de una importante masa de inmigrantes, muchos de ellos provenientes de zonas pauperizadas o conflictivas de Europa. Incorporaba además adelantos tecnológicos de los países industrializados y con ello ideas y perspectivas novedosas. Básicamente se abría al mundo.

En paralelo con esta incorporación de la ciudad al escenario internacional se desarrolló solapadamente un proceso que se perfiló con agudeza durante la década de 1860. Concibiendo a aquella sociedad como fotograma de una secuencia de mayor duración, la misma se inscribió dentro de un período de “organización nacional”.⁵⁷² Dicho proceso

I, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales–Fundación Carolina, 2009; Javier Fernández Sebastián (Dir.): *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. Conceptos políticos fundamentales, 1770-1870, Iberconceptos II*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales–Universidad del País Vasco, 2014.

⁵⁶⁹ Victor Bulmer-Thomas, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁷⁰ Tulio Halperín Donghi, *Historia contemporánea... op. cit.*, pp. 222-223.

⁵⁷¹ Cfr. *Ibid.*; Mario Casalla, *América Latina en perspectiva. Dramas del pasado, huellas del presente*, Buenos Aires, Ciccus, 2011, p. 232.

⁵⁷² Sobre el período de organización nacional (1852-1880) existe abundante bibliografía, entre las cuales destacamos: James Scobie, *La lucha por la consolidación de la nacionalidad argentina, 1852-1862*, Buenos Aires, Hachette, 1964; Tulio Halperín Donghi, “Proyecto y construcción...” *op. cit.*; Oscar Oszlak, *La formación del Estado argentino*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982; Leandro Allub, “Estado y Sociedad Civil:



comprendió desde la caída del régimen rosista en 1852 hasta la asunción de Julio Argentino Roca al mando de la máxima magistratura, junto con la federalización de la ciudad de Buenos Aires y la prohibición de las milicias provinciales, todo ello en 1880. Este período se encontró caracterizado por la edificación del Estado Nación y la construcción de un nuevo ordenamiento político, así como la citada incorporación productiva del país a un escenario económico global.

Desde un punto de vista historiográfico y con diferentes enfoques,⁵⁷³ esta etapa ha sido objeto de diversas posturas e interpretaciones, las cuales destacan el surgimiento del

emergencia y desarrollo del estado argentino (1810-1930)” en Leandro Allub, *Orígenes del autoritarismo en América Latina*, México, Katún, 1983, pp. 115-147; Haydée Gorostegui de Torres, *Historia Argentina. Tomo 4: Argentina. La organización nacional*, Buenos Aires, Paidós, 1992; Marta Bonaudo (Dir.), *op. cit.*; Hilda Sabato, *Historia de la Argentina... op. cit.*; David Rock, *La construcción del Estado y los movimientos políticos en la Argentina, 1860-1916*, Buenos Aires, Prometeo, 2006; Beatriz Bragoni y Eduardo Míguez (Coord.), *Un nuevo orden político. Provincias y Estado Nacional, 1852-1880*, Buenos Aires, Biblos, 2010. Para una mirada de largo aliento que involucra la construcción del Estado durante el siglo XIX véase Waldo Ansaldi, *Estado y sociedad en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988; Waldo Ansaldi, “Soñar con Rousseau y despertar con Hobbes: una introducción al estudio de la formación del Estado nacional argentino”, en Waldo Ansaldi y José Luis Moreno (Comps.) *Estado y sociedad en el pensamiento nacional. Antología conceptual para el análisis comparado*, Buenos Aires, Cántaro, 1996, pp. 21-103; José Carlos Chiaramonte, “La cuestión regional en el proceso de gestación del Estado Nacional argentino” en Waldo Ansaldi y José Luis Moreno (Comps.), *op. cit.*, pp. 160-199; Juan Carlos Garavaglia, “Parte 3. El horizonte estatal” en Juan Carlos Garavaglia, *Construir el Estado e inventar la nación: el Río de la Plata, siglos XVII-XIX*, Buenos Aires, Prometeo, 2007, pp. 227-386.

⁵⁷³ A grandes rasgos podemos diferenciar tres esquemas argumentativos desde una perspectiva historiográfica: por un lado quienes hicieron hincapié en la centralización del poder y el monopolio de la coacción física legítima como elementos rectores de tal proceso (Scobie; Oszlak; Rock; Lettieri); por otro, abordajes que profundizaron en la edificación de un sistema técnico, estadístico, judicial o normativo con características propias (Otero; Zimmermann; González Bollo); y finalmente quienes examinaron la importancia de los poderes provinciales y locales en la construcción de una nueva constelación de poder, más articulado que centralizado (Pavoni; Chiaramonte; Bosch; Bonaudo; Sabato y Lettieri; Paz; Buchbinder; De la Fuente; Bragoni y Míguez; Sabato). Véase James Scobie, *op. cit.*; Oscar Oszlak, *op. cit.*; David Rock, *op. cit.*; Armando Lettieri, *La república de la opinión: política y opinión pública en Buenos Aires entre 1852-1862*, Buenos Aires, Biblos, 1999; Hernán Otero, *Estadística y nación. Una historia conceptual del pensamiento censal de la Argentina moderna, 1869-1914*, Buenos Aires, Prometeo, 2006; Eduardo Zimmermann, “Centralización, justicia federal y construcción del Estado en la Organización Nacional” en *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados (RIIM)*, año XXIV, n° 46, ESEADE, 2007, pp. 265-292; Hernán González Bollo, *La fábrica de las cifras oficiales del Estado argentino (1869-1947)*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2014; Norma Pavoni, *Córdoba y el Gobierno Nacional. Una etapa en el proceso fundacional del Estado argentino, 1852-1862*, Córdoba, Banco de la Provincia de Córdoba, 1993; José Carlos Chiaramonte, *Ciudades, provincias, estados: Orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)*, Buenos Aires, Ariel, 1997; Beatriz Bosch, *En la confederación argentina. 1854-1861*, Buenos Aires, Eudeba, 1998; Marta Bonaudo (Dir.), *op. cit.*; Hilda Sabato y Armando Lettieri, *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos, voces*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003; Gustavo Paz, “El gobierno de los ‘conspicuos’: familia y poder en Jujuy, 1853-1875” en Sabato y Lettieri, *op. cit.*, pp. 223-241; Pablo Buchbinder, *Caudillos de pluma y hombres de acción. Estado y política en Corrientes en tiempos de la organización nacional*, Buenos Aires, Prometeo, 2004; Ariel De la Fuente, *Los hijos de Facundo. Caudillos y montoneras en la provincia de La Rioja durante el proceso de formación del Estado nacional argentino, 1853-1870*,



Estado como ente regulador de la vida social y política. Dicha conformación ha constituido un interrogante clave para el abordaje de aquellos “treinta años de discordia”⁵⁷⁴ que siguieron a la caída de Rosas, cuyo conflictivo desarrollo se iniciaba con la ocupación de Buenos Aires y culminaría también con la conquista de dicho espacio en 1880.⁵⁷⁵ En términos simbólicos y políticos la ciudad se colocaba en el centro de la escena.

Hundiendo la lupa en este brumoso escenario es posible advertir en los años ‘60 un parteaguas, debido a varios factores relacionados. Por un lado, será a partir de aquí cuando la otrora disruptiva Buenos Aires se incorpore al resto de provincias que nucleaba la Confederación –cuya sede política se hallaba en Entre Ríos-, plegándose al acuerdo de San Nicolás de 1853 y firmando la Constitución surgida de aquel acuerdo tras el enfrentamiento de Cepeda en 1859. El triunfo de las tropas comandadas por Bartolomé Mitre en la decisiva batalla de Pavón en 1861 dio como resultado la asunción de este al mando del ejecutivo en octubre de 1862. En esta coyuntura la Ley de Residencia del 1 de octubre de aquel año propició que la ciudad se convirtiera en morada de las autoridades nacionales,⁵⁷⁶ situación que reforzó simbólicamente no solo su preeminencia respecto al conjunto del país sino que materialmente trajo aparejada una reelaboración mucho más profunda de su fisonomía, con la construcción de numerosos edificios destinados a alojar la flamante administración nacional.⁵⁷⁷ Sumado a lo anterior, el período abierto en 1862 marcó el inicio de una nueva etapa a partir de la cual surgieron y se afianzaron instituciones estatales de gran magnitud como el ejército, el sistema impositivo nacional, la administración y la justicia federal, el

Buenos Aires, Prometeo, 2007; Beatriz Bragoni y Eduardo Míguez (Ed.), *op. cit.*; Hilda Sabato, *Historia... op. cit.*

⁵⁷⁴ Tulio Halperín Donghi, *Proyecto... op. cit.*, p. XLII.

⁵⁷⁵ El 12 de octubre de 1880 asumió la presidencia Julio Argentino Roca y el 8 de diciembre de aquel año se dictó la federalización de Buenos Aires, poniendo fin así a tres décadas de disputas respecto al papel de la ciudad en el escenario nacional. Véase Pablo Rojas Paz, *Biografía de Buenos Aires. Infancia y transfiguración*, Buenos Aires, Atlántida, 1951, pp. 96-98; Tulio Halperín Donghi, Tulio. *Proyecto... op. cit.*, p. XII.

⁵⁷⁶ Ricardo González Leandri; Pilar González Bernaldo de Quirós y Juan Suriano, *La temprana cuestión social. La ciudad de Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 2010, p. 42.

⁵⁷⁷ Ya desde los tiempos del Estado independiente Buenos Aires se reconfigura sustancialmente en su aspecto edilicio, con la incorporación de sitios heterogéneos que comienzan a poblar el paisaje urbano: hospitales, plazas, mercados, clubes sociales, escuelas, teatros, bancos y edificios como la Aduana, la Casa de Gobierno, entre otros. Véase Sonia Berjman, *Plazas y parques de Buenos Aires: la obra de los paisajistas franceses. 1860-1930*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 35-36 y ss.



sistema de educación⁵⁷⁸ y el aparato burocrático en su conjunto.⁵⁷⁹ Con estas -junto a otras- instituciones en proceso de consolidación, se trazaría un camino en el cual no solo se configuró un acuerdo social de magnitud sino que el mismo incluyó el monopolio de la violencia y la gestión de la fiscalidad por parte de un Estado que paulatinamente experimentará un incremento de sus esferas u órbitas de incidencia, con el desarrollo progresivo de especializaciones, diferenciaciones e interdependencias funcionales. Entendemos que este detalle resultará clave para comprender muchas de las implicancias de las nuevas formas que adquirió la sensibilidad en general y la visualidad en particular.

En paralelo a estos procedimientos comenzó a modelarse una “visión” que se proyectó de varias maneras, con diferentes intensidades y en distintas direcciones: hacia el futuro, con la formulación de diversos “proyectos de país”;⁵⁸⁰ hacia el pasado, con la

⁵⁷⁸ Leandro Losada, *Historia de las élites en la Argentina...* op. cit., p. 102.

⁵⁷⁹ Nos referimos al aparato burocrático en tanto cristalización de un cuerpo de funcionarios especializados, lo cual representa una nota distintiva del Estado moderno. Como refiere Juan Carlos Garavaglia, se trata de una “forma de estructuración social que tiende a ritualizar conductas y comportamientos”. En este sentido, explica Hernán González Bollo que la construcción de una burocracia implica funcionarios responsables de “modelar estilos de pensamiento” confeccionando vocabularios, elaborando tipologías y clasificaciones. Esto comienza a cobrar forma precisamente a finales de la década de 1860, encontrando en la organización del *Primer Censo Nacional* (1869) un punto de partida para los estudios demográficos de escala nacional. Ergo, dicho Censo culmina un procedimiento iniciado en 1862 con la Ley N° 18 de conteo de población. En cualquier caso y tal como señala Hernán Otero, el tipo de diseño inaugurado por el Censo se mantuvo durante todo el siglo XIX, definiendo formas de medición que permiten “apreciar la imagen de nación”. Véase Juan Carlos Garavaglia, “La apoteosis del Leviatán: el Estado de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XIX” en *Latin American Research Review*, vol. 38, n° 1, 2003, p. 138; Hernán González Bollo, op. cit., p. 19 y p. 60; Hernán Otero, “El concepto de población en el sistema estadístico argentino, 1869-2001” en *Estadística e Sociedad*, Porto Alegre, n° 1, noviembre de 2001, p. 10.

⁵⁸⁰ Tulio Halperín Donghi postuló la existencia de cinco proyectos en la configuración de lo que debía ser entonces el futuro del país. El primero de ellos fue la *alternativa reaccionaria* impulsada por Félix Frías, tendiente a construir un orden anclado en postulados religiosos, cuyos preceptos moralizantes ordenarían la sociedad. La *vía revolucionaria* de Esteban Echeverría, anclada en la sublevación de los sectores más desfavorecidos. La tercera vía impulsada por Mariano Fragueiro estaba constituida por la visión de *una nueva sociedad ordenada conforme a la razón*, donde el Estado debería ser el garante del monopolio de poder que Rosas supo conquistar. El *autoritarismo progresista* de Juan Bautista Alberdi concebía al monopolio del poder en manos de un grupo dominante, dirigido principalmente hacia el interior de la elite. Finalmente, el *progreso sociocultural como requisito del progreso económico* defendido por Domingo Faustino Sarmiento promovía un cambio de la sociedad no como resultado final y justificación del progreso sino como condición para él, de allí la importancia dada a la educación como impulsora de un nuevo rol de los sectores dominados en la sociedad. Más allá de las particularidades de cada uno, es posible detectar en estos postulados algunas zonas de contacto. Por un lado, estas perspectivas fueron elaboradas por parte de miembros de la elite, grupo social relevante de mediados del siglo XIX. Por otra parte evidencian anclajes foráneos, ya sea como modo de organizar la sociedad, como forma de ver la propia realidad o bien como premisa central para estructurar las prioridades a las cuales se debía atender con mayor urgencia. Finalmente, entre todos estos proyectos que competían entre sí existía un ideal compartido respecto al papel de la *civilización* como motor urgente de la modernización del país. Véase Tulio Halperín Donghi, *Proyecto...* op. cit., pp. XXVI-XXXVIII.



configuración de un universo historiográfico que adquiere sistematicidad;⁵⁸¹ hacia adentro, con la ampliación de la frontera de la campaña bonaerense y la incorporación de nuevos territorios; y hacia afuera, con la extensión de las comunicaciones con las potencias occidentales -como Francia, Inglaterra y Estados Unidos-,⁵⁸² así como con el resto de países sudamericanos.⁵⁸³ También se articulaban hacia el interior de la comunidad distintos tipos de mecanismos tendientes a generar un sistema normativo congruente, con la sanción de la Constitución Nacional en 1860 así como también Leyes y Códigos de diversa índole, entre

⁵⁸¹ Ejemplos de labor historiográfica durante este período son la *Historia de Belgrano* de Bartolomé Mitre (1857), la *Historia argentina* de Luis Lorenzo Domínguez (1861) o la *Historia de Rosas* de Manuel Bilbao (1868). Asimismo surgen publicaciones que contribuyen a esta tendencia de (re)construcción del pasado como la *Revista de Buenos Aires* de Vicente Quesada y Miguel Navarro Viola (1863) o la *Revista del archivo general de Buenos Aires* de Santiago Trelles (1869). Para un análisis respecto a la elaboración de un contexto de apelación y construcción de los tiempos pretéritos durante el Buenos Aires independiente véase el estudio de Eujanián. Si se requiere un examen de la historiografía en este período consúltese la obra de Devoto y Pagano. Alejandro Eujanián, *El pasado en el péndulo de la política: Rosas, la provincia y la nación en el debate político de Buenos Aires, 1852-1861*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2015; Fernando Devoto y Nora Pagano, *Historia de la historiografía argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009, pp. 13-38.

⁵⁸² Un dato que resulta significativo respecto de esta vocación de construcción de identidad es la participación del país -en especial Buenos Aires- en la Exposición Universal parisina de 1867. Si bien no existen investigaciones que aborden en profundidad el episodio, es posible hallar una breve referencia en el trabajo del historiador alemán Volker Barth y un brevísimo comentario de Laura Malosetti Costa. Para obtener una aproximación más precisa a dicha participación hemos consultado la memoria efectuada por el gaditano Vicente Rubio y Díaz, los dos tomos del célebre *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, así como alusiones halladas en los *Anales de la Sociedad Rural Argentina* (principal promotora de la muestra) y el *Weekly Standard*, entre otros. Cfr. Volker Barth, "Nation et altérité: l'Argentine aux Expositions universelles de 1867, 1878 et 1889 à Paris" en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n° 15, 2008; Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos... op. cit.*, pp. 118-119; Vicente Rubio y Díaz, *Memoria de la Exposición Universal de París*, Cádiz, Imprenta y litografía de la revista médica, 1868, p. 56; *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 1, Buenos Aires, 30/9/1866, p. 88; *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 8, Buenos Aires, 15/4/1867, p. 256-257; *The Standard and River Plate News*, n° 751 y 759, Buenos Ayres, 24/7/1864 y 13/8/1864; Ernst Dreolle, "Les costumes de l'Amérique du Sud. Les gauchos" en François Ducuing, *L'Exposition Universelle de 1867 à Paris*, Tomo II, París, Bureaux d'abonnements, 1867, pp. 149-151.

⁵⁸³ El caso más emblemático de esta comunicación resultó ser el telégrafo submarino entre Buenos Aires y Montevideo instaurado en 1866 (véase capítulo 10). Se proyectó durante esta época también un ferrocarril transoceánico que uniría Buenos Aires con Santiago de Chile, mientras que el decreto n° 6754 del 11 de diciembre de 1866 estableció la construcción de una red telegráfica entre Buenos Aires y los límites con Chile, diseñado para ser empalmado con la línea a Valparaíso. Realizado "de los mejores materiales que se emplean en el sistema más perfecto", la construcción estuvo a cargo de Eduardo Hopkins y Tomas Cary y la concreción del mismo se haría en 1872. En otro orden, la década de 1860 marcó el inicio de los tratados postales bilaterales: el primero de ellos se realizó con el Gobierno Oriental el 14 de Julio de 1865 y poco más de un año después se materializó otro con el gobierno de Chile (25 de septiembre de 1866). A este le siguieron los refrendados con el gobierno boliviano (9 de julio de 1868) y a inicios de la década siguiente los celebrados con el Imperio del Brasil (julio de 1870), Estados Unidos (27 de julio de 1871), Perú (9 de marzo de 1874) y Paraguay (17 de marzo de 1877). Véase *Registro Nacional de la República Argentina, Tomo sexto: 1857 a 1869, parte Segunda: 3 de febrero de 1862 a 31 de diciembre de 1869*, Buenos Aires, Imprenta de La República, 1883, p. 305; *Colección de Tratados celebrados por la República Argentina con las naciones extranjeras*, Buenos Aires, La Nación, 1877, pp. 37-39.



los cuales cabe mencionar como ejemplos el *Código Rural Bonaerense* (1865) y los Códigos comercial y civil, en 1862 y 1869 respectivamente.

Como contrapartida de estas convergencias y por tratarse de una década incrustada en el seno del “anárquico y despiadado siglo XIX”,⁵⁸⁴ los sesenta no estuvieron exentos de querellas. Pues se trató también de una época teñida por conflictividades de diversa índole, desde el disciplinamiento de la sociedad campesina⁵⁸⁵ hasta la guerra del Paraguay (1865-1870),⁵⁸⁶ pasando por las rebeliones y levantamientos de caudillos del interior que trajeron

⁵⁸⁴ José Carlos Chiaramonte, “La cuestión regional...” *op. cit.*, p. 159.

⁵⁸⁵ Durante este período asumió protagonismo nuevamente la pretérita figura del “vago y malentendido”, entendida como un elemento potencialmente criminal y alterador del orden público. Como mostró Ricardo Salvatore en el período 1831-1851 se pensó al concepto de vagancia no como un delito en sí mismo sino más bien como “una valoración negativa que hacía la comunidad de ciertos sujetos considerados ‘desconocidos’ o ‘sin domicilio fijo’”, empleado principalmente para reforzar la culpabilidad del reo. Con la unificación nacional y como expresa Juan Carlos Garavaglia, se inauguró “una catarata de disposiciones represivas en torno a la vagancia, ya sea por motivos militares o fronterizos”, y entre ellos la figura del vago el cual “no fue tomado jamás a la ligera”. Cfr. Ricardo Salvatore, “Los crímenes...” *op. cit.*, pp. 92-93; Juan Carlos Garavaglia, “Paz, orden y trabajo en la campaña: la justicia rural y los juzgados de paz en Buenos Aires, 1830-1852”, en Juan Carlos Garavaglia, *Poder, conflicto y relaciones. El Río de la Plata, XVIII-XIX*, Rosario, Homo Sapiens, 1999, p. 155; Juan Carlos Garavaglia, “De Caseros a la Guerra del Paraguay...” *op. cit.*, p. 65; Luciano Barandiarán, “La figura de la vagancia en el Código Rural de Buenos Aires (1856-1870)” en *Quinto Sol*, vol. 15, n°1, Instituto de Estudios Socio-Históricos, Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam, 2011; Agustín Casagrande, *Los vagabundos y la justicia de Buenos Aires durante el período tardo colonial 1785-1810, construcciones jurídicas y criminalidad*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho, 2012, p. 237.

⁵⁸⁶ Sobre la Guerra de la Triple Alianza existe abundante literatura enfocada desde distintas aristas. Para una visión general véase León Pomer, *La guerra del Paraguay. Estado, política y negocios*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987; Francisco Doratioto, *Maldita guerra. Nueva historia de la guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Emecé, 2004; José María Rosa, *La guerra del Paraguay y las montoneras argentinas*, Buenos Aires, Punto de Encuentro, 2008 (1986); Liliana Brezzo, “La historia de la Guerra del Paraguay: Nuevos enfoques, otras voces, perspectivas recientes” en *Observatorio Latinoamericano II*, ICEALC-Universidad Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010, pp. 14-18; Luc Capdevila, *Una Guerra Total: Paraguay, 1864-1870. Ensayo de Historia en tiempo presente*, Asunción, Biblioteca de Estudios Paraguayos, 2010; Miguel Ángel De Marco, *La guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Booket, 2010; Thomas Whigham, *La Guerra de la Triple Alianza, vol. II: El triunfo de la violencia, el fracaso de la paz*, Asunción, Taurus, 2011; Thomas Whigham, *La Guerra de la Triple Alianza, vol. III: Danza de muerte y destrucción*, Asunción: Taurus, 2012; María Victoria Baratta, “La identidad nacional durante la Guerra del Paraguay. Representaciones, lenguajes políticos y conceptos en el diario La Nación Argentina (1862-1870)” en *Almanack. Guarulbos*, n° 3, Universidade Federal de São Paulo, Sao Paulo, 2012, pp. 82-98; Juan Carlos Garavaglia, “Guerra y finanzas en la Argentina unificada, 1864-1872: la guerra del Paraguay y la misión De la Riestra en Londres” en *Quinto Sol*, vol. 20, n° 3, 2016, pp. 1-33; Juan Carlos Garavaglia y Raúl Fradkin (Comp.), *A 150 años de la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay*, Buenos Aires, Prometeo, 2017. Para una reconstrucción de la mirada historiográfica sobre la Guerra del Paraguay véase: María Victoria Baratta, “La Guerra del Paraguay y la historiografía argentina” en *Revista História da Historiografia*, n° 14, Sociedade Brasileira de Teoria e História da Historiografia-UNIRIO-UFOP, 2014, pp. 98-115. Sobre la vinculación entre la literatura y las armas a través del examen de Lucio Mansilla durante este conflicto véase Cristina Andrea Feathersson, “Representaciones de la guerra: Mansilla y la Guerra del Paraguay” en Daniel Altamiranda (Coord.), *Escritura, cultura y referencialidad*, Buenos Aires, Dunken, 2015, pp. 105-122. Para un análisis en clave visual de la conflagración dentro y fuera de las fronteras argentinas consúltese: María Lucrecia Johansson, “Construyendo la Nación a través de las imágenes. Los grabados de movilización bélica en la prensa de guerra



consigo lamentables efusiones de sangre.⁵⁸⁷ Tampoco faltaron durante estos años debates, rencillas, murmuraciones, cascotazos,⁵⁸⁸ confrontaciones, pronósticos sombríos ni ansiedades públicas.⁵⁸⁹ A ello debemos agregar aspectos menos palpables como la conflictiva articulación de los distintos poderes provinciales⁵⁹⁰ y las posturas divergentes en torno al papel que debía tener el Estado central sobre la autonomía de las diferentes escalas políticas y administrativas.⁵⁹¹

En medio de estas tensiones, es posible detectar un progresivo afianzamiento de lo que entendemos fue con mucha probabilidad una de las confluencias más notables y profundas: la modelación de un “acuerdo civilizatorio” anclado en la noción de “progreso” y modernidad. Pues si como marcamos existían agudas desavenencias en el seno de las elites respecto al rumbo que debía asumir el recientemente unificado país, compartían sin embargo un ideal de fondo basado en “La necesidad de una incorporación más dinámica de la Argentina en un mundo regido por las potencias europeas”, tanto como “la orientación general de la economía en la senda del capitalismo”.⁵⁹² Bajo esta vital convergencia,

paraguaya (1867-1868)” en *Revista Paraguaya de Sociología*, año 51, n° 146, 2014, pp. 89-104; Claudia Roman, “Diseños transnacionales. La prensa satírica en la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870)” en *Literatura y Lingüística*, n° 34, Santiago, Universidad Católica Silva Henríquez, 2016, pp. 131 - 150; Jesús Silva, “La prensa ilustrada y la guerra en el siglo XIX. Imágenes de los líderes de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) en Cabichuí, Cabrião y El Mosquito” en *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos*, n° 5, Sevilla, ene-jun 2017, pp. 65-102.

⁵⁸⁷ Nos referimos principalmente a los levantamientos del riojano Ángel Vicente “Chacho” Peñaloza en 1863 y de Felipe Varela en 1866-1867, así como a otros conflictos protagonizados por caudillos como Lucas Llanos, Fructuoso Ontiveros, Severo Chumbita o Francisco Clavero en distintos puntos del interior. Al respecto véase Fermín Chávez, *Vida del Chacho: Ángel Vicente Peñaloza, general de la Confederación*, Buenos Aires, Theoria, 1962; Félix Luna, *Los caudillos*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1966; Norberto Galasso, *Felipe Varela: un caudillo latinoamericano*, Buenos Aires, Tiempo Latinoamericano, 1975; Fermín Chávez, *Vida y muerte de López Jordán*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986; John Lynch, “Las Repúblicas del Río de La Plata” en Leslie Bethell (Ed.), *Historia de América Latina, Tomo 6: América Latina independiente, 1820-1870*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 264-315; Noemí Goldman y Ricardo Salvatore, *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*, Buenos Aires, Eudeba, 1998; Ariel De la Fuente, *op. cit.*; Pablo Buchbinder, *op. cit.*

⁵⁸⁸ Félix Armesto relataba en sus memorias como las trifulcas políticas entre *crudos* y *cocidos* (mitristas y alsinistas) en muchos casos se resolvían con el elemental “cascote”, ya que “las pistolas y demás armas portátiles de fuego, eran patrimonio de los ricos”. Félix Armesto, *Mitristas y Alsinistas*, Buenos Aires, Sudestada, 1969 (1874), p. 15.

⁵⁸⁹ A modo de ejemplo: a comienzos de la década de 1860 podía advertirse este estado de “ansiedad pública” respecto a la incertidumbre sobre la conferencia de Puerto de las Piedras, según refería *La Tribuna* el 8 de agosto de 1861: “Ansiedad pública. Lo que pasa aquí pasa en Rosario y en Paraná (...) [los periódicos y la gente de aquellos sitios] dicen así: -Qué es lo que hay? Todo el mundo se pregunta. -Hay paz o guerra? -Nadie sabe de cierto el resultado de la conferencia de Puerto de las Piedras”. *La Tribuna*, año X, n° 2293, Buenos Aires, 9/8/1861.

⁵⁹⁰ Beatriz Bragoni y Eduardo Míguez, *op. cit.*

⁵⁹¹ Hilda Sabato, *Historia de la Argentina... op. cit.*, p. 104.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 108.



elementos considerados “modernizadores” como el telégrafo, el ferrocarril, la educación, la inmigración y la industria se convirtieron en la clave de bóveda sobre la cual se diagramó el nuevo modelo de desarrollo. A modo de ejemplo, algunas de las atribuciones delineadas para el Congreso de la Nación en la flamante Carta magna de 1860 eran, como se expresó en el artículo 67, inciso 16:

[Corresponde al Congreso] Proveer lo conducente a la prosperidad del país, al adelanto y bienestar de todas las provincias; y al progreso de la ilustración, dictando planes de instrucción general y universitaria, y promoviendo la industria, la inmigración, la colonización de tierras de propiedad nacional, la introducción y el establecimiento de nuevas industrias, la importación de capitales extranjeros y la explotación de los ríos interiores (...) ⁵⁹³

Tales instrumentos de comunicación, conocimiento y producción garantizarían al país transitar la senda del “orden” y el “progreso”, inscribiéndose como cuñas de un proceso de modernización cuyas consecuencias resultarían por entonces tan estimulantes como incalculables. Se trataba no solo de una ciudad conectada al mundo sino también decididamente abierta a las novedades. ⁵⁹⁴

En el plano interno y en buena medida producto del aumento demográfico mencionado aunque también solventado por un flujo migratorio heterogéneo y una tradición que se reconfiguró luego de la caída de Rosas, el ámbito de las sociabilidades se expandió considerable y radicalmente. ⁵⁹⁵ Entendida esta última como una instancia de

⁵⁹³ *Constitución de la Nación Argentina*, Paraná, Imprenta Nacional, 1860, p. 38.

⁵⁹⁴ La vinculación con la novedad no resulta una nota distintiva de esta época ni de Buenos Aires sino que se inserta dentro de una tendencia de la región expresada durante buena parte del siglo XIX en distintos ámbitos, como ha marcado Víctor Goldgel. Entendemos que esta “apertura” a las novedades son más intensas en este período precisamente por la inserción de la ciudad al esquema internacional, sumado a los elementos antes expuestos respecto a su modificación demográfica. Influyen también otros factores que iremos poniendo de relieve sucesivamente en este capítulo. Véase Víctor Goldgel, “Caleidoscopios del saber. El deseo de variedad en las letras hispanoamericanas del siglo XIX” en *Estudios*, vol. 18, n° 36, 2010, pp. 272-295; Víctor Goldgel, *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

⁵⁹⁵ Para un abordaje del término sociabilidad y sus implicancias en el estudio histórico véase Maurice Agulhon, *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009; Maurice Agulhon, *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, México, Instituto Mora, 1994; Sandra Fernández y Oscar Varela (Comps.), *Ciudad oblicua. Aproximaciones a temas e intérpretes de la entreguerra rosarina*, Rosario, La quinta pata & Camino, 2008. Para un análisis sobre los cambios en el asociacionismo y



intercambio que implica muchos más que el ámbito del asociacionismo,⁵⁹⁶ los cambios operados en la sociabilidad local implicaron un escenario teñido por una “sensación de renacimiento social”,⁵⁹⁷ el cual fue realizado por la percepción de una relativa estabilidad política, configurando un contexto cultural en el cual todo estaba por hacerse y donde la vida pública se hallaba en efervescencia, favoreciendo la definición de múltiples perfiles.⁵⁹⁸ Una atmósfera de estas características modificó sensiblemente el perfil de la ciudad, especialmente en lo referido a la reactivación de los intercambios, con espacios de reuniones y formas asociativas de diversa índole que impulsaban la interacción y proyectaban novedosos lugares de encuentro público para los individuos de la ciudad. Entre ellos destacaban espacios como clubes, salones, logias, teatros, bailes públicos, tertulias, cafés, almacenes, comercios o casinos, por mencionar solo algunos. También desde el propio gobierno se impulsará esta explosión, no solo a partir de la anulación de las restricciones a los encuentros públicos y la libertad de prensa⁵⁹⁹ sino también al estimular la construcción o remodelación de espacios relevantes para la convergencia social. En este aspecto la tarea de Pueyrredón resultó nodal, siendo considerado el primer proyectista de paseos públicos, no solo por las importantes refacciones realizadas en la Plaza Victoria en 1856⁶⁰⁰ sino también debido a una extensa batería de proyectos con implicancias sociales y urbanísticas a los cuales nos referiremos detalladamente en el siguiente capítulo.

En esta vibrante constelación se consolidaba *Unione e Benevolenza* y al margen de las especulaciones que se puedan trazar respecto a las motivaciones que llevaron a Pueyrredón a contribuir pictóricamente con aquella entidad -muy posiblemente movido por

la sociabilidad véase principalmente Pilar González Bernaldo de Quirós, *op. cit.*; Sandra Gayol, *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés 1862-1910*, Buenos Aires, del signo, 2000; María Celia Bravo y Sandra Fernández (Comp.), *Formando el espacio público: asociacionismos y política. Siglos XIX y XX*, Tucumán, EDUNT, 2014.

⁵⁹⁶ Nos referimos a la frecuente homologación entre sociabilidad y asociacionismo. Consideramos que como han expuesto Águila y Caldo, la primera posee un potencial analítico más dilatado al permitir analizar diversas formas de contacto entre las personas, no circunscriptas específicamente a sitios concretos -públicos o privados, formales e informales-. Véase Verónica Águila y Paula Caldo, “Pocos pero los mejores... Notas acerca de las prácticas asociativas del Club Español de Rosario, fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX” en Sandra Fernández y Oscar Videla (Comps.), *Ciudad oblicua... op. cit.*, p. 154-155.

⁵⁹⁷ Pilar González Bernaldo de Quirós, *op. cit.*, p. 251.

⁵⁹⁸ Paula Bruno, *Pioneros culturales de la Argentina: biografías de una época, 1860-1910*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, p. 14.

⁵⁹⁹ Pilar González Bernaldo de Quirós, *op. cit.*, p. 274.

⁶⁰⁰ Sonia Berjman, *La plaza española en Buenos Aires 1580-1880*, Buenos Aires, Kliczkowski, 2001.



una combinación de afinidades ideológicas, políticas y culturales-, un detalle de relevancia para nuestros fines consiste en la circulación que había experimentado la obra en cuestión, siendo expuesta previamente en las salas del almacén naval Fusoni. Indagar en este peculiar sitio de importaciones nos posibilitará construir una radiografía que exponga con mayor nitidez los relieves de una sociedad resuelta a extender por múltiples caminos un proyecto modernizador.

4. III. La casa Fusoni como metáfora moderna

Que el retrato de Garibaldi pintado por Pueyrredón antes de ser colgado en las paredes de *Unione e Benevolenza* haya sido expuesto en el almacén Fusoni no expresa una referencia subordinada conforme nuestros objetivos. De hecho se inscribe como una nota dominante y significativa, por cuanto dicho espacio se erigió en sitio fundamental de un complejo ecosistema donde la circulación y el consumo de imágenes no hizo sino expandirse.

Bajo la denominación de “almacén naval”, la casa Fusoni Hnos y Maveroff constituía “un importante comercio de importación, agencia de remesas de inmigrantes (y también correo particular entre Italia y Argentina)” afincado desde los tiempos de Rosas.⁶⁰¹ Ubicado en sus orígenes en la calles Perú 621 y Parque 62,⁶⁰² para finales de los años '50 se estableció en Merced n° 69.⁶⁰³ Hacia mediados de la década de 1860 el complejo se trasladó a un sitio más amplio en Cangallo n° 129 (A1, imagen 2)⁶⁰⁴ siendo “vecino” del famoso semanario *El mosquito*.⁶⁰⁵ Fusoni contaba con una gran afluencia de público⁶⁰⁶ y diversidad de intereses, dedicándose a la venta de productos vinculados a las artes y oficios tales como vidrios, pinturas, esculturas, metales, espejos, papeles pintados y joyería, entre otros. Su

⁶⁰¹ Fernando Devoto, *Historia de los italianos en la Argentina... op. cit.*, p. 59.

⁶⁰² *Almanaque comercial y guía de forasteros para el Estado de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna, 1855, p. 93.

⁶⁰³ *Sello de la casa Fusoni Hermanos*, Buenos Aires, 1858. Dirección General de Patrimonio, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

⁶⁰⁴ *Impuesto de Patentes. Registro de los contribuyentes de la Ciudad de Buenos Aires, Año 1870*, Buenos Aires, El Nacional, 1870, p. 5.

⁶⁰⁵ Un detalle peculiar puede observarse el 24 de noviembre de 1867. *El mosquito* anuncia que “La imprenta y la oficina de *El mosquito* se ha trasladado a calle de Cangallo n° 89, frente a la casa de Fusoni”. Tal aclaración respecto a la proximidad con el almacén revela la importancia de este en la época, llegando a inscribirse como referencia geográfica para el público porteño. Véase *El mosquito*, año V, n° 253, Buenos Aires, 24/11/1867.

⁶⁰⁶ *La Tribuna*, año VIII, n° citar, Buenos Aires, 5/12/1860.



eclectica oferta y los dividendos de la actividad posibilitaron que hacia finales de la década de 1850 Fusoni se transformase en el mayor importador de objetos vítreos de la ciudad.⁶⁰⁷

Con mucha seguridad creemos que es posible caracterizar a esta casa como un afortunado y dinámico emprendimiento empresarial. Incluso si hundimos la lupa para observar más de cerca la trayectoria de la firma y trazar un contorno a contraluz, es posible detectar dos características que de manera entrelazada inscriben a esta casa como una metáfora mercantil que expresó los trastocamientos experimentados por la sociedad porteña durante la década de 1860. Nos referimos a sus rasgos tal vez más esenciales: su eclecticismo por un lado y su exhibicionismo por el otro.

Respecto al primero de ellos, conviene subrayar que este sitio de intercambios encarnó tal vez como ningún otro comercio de la época una faceta multiforme de carácter propiamente moderno, ya que observado de manera global, la gama de intereses de la compañía nos resulta prácticamente innumerable. No obstante, ofrecer una breve descripción de algunas de sus actividades puede servirnos como pincelada de aquel caleidoscópico contexto cultural en el cual operó. Además del intercambio de remesas, artículos y correos entre Europa y Buenos Aires, la firma incursionó en negocios de todo calibre que iban desde la producción de “bellísimos espejos” ornados “de marco dorado e incrustaciones de madera de color”⁶⁰⁸ hasta la construcción de líneas telegráficas, pasando por la comercialización de bienes y servicios de todo tipo.

La información documental evidencia que tanto la empresa como la trayectoria de los miembros que la componían fue tan polifacética como políticamente comprometida, ya sea con la comunidad italiana asentada en Buenos Aires a la que hicimos referencia antes, la elite local e incluso con las autoridades nacionales. La sociedad en cuestión estaba conformada por los hermanos Giovanni, Bernardo y Fernando Stanislao Maximiliano Fusoni junto a Aquiles Maveroff y tanto este último como el primero serían posteriormente importantes accionistas del Banco de Italia y Río de la Plata, creado en 1872.⁶⁰⁹ Fernando

⁶⁰⁷ Daniel Schávelzon, Patricia Frazzi, y Francisco Girelli, “Aportes para el estudio del vidrio plano en la arqueología (observaciones en la Casa Alfaro, San Isidro)” en *Urbania*, vol. 4, Buenos Aires, Cooperativa arqueológica, 2015, pp. 91-111.

⁶⁰⁸ *El correo de ultramar*, año XXI, n° 999, 5/2/1872 en *El Correo de Ultramar, parte literaria e ilustrada reunidas*, Tomo XXXIX, París, Lasalle y Mèlan, 1872, p. 164.

⁶⁰⁹ La participación de Aquiles Maveroff en el paquete accionario del Banco de Italia y del Río de la Plata será más importante que la de Giovanni Fusoni, siendo esta última más bien “simbólica”. Según Fernando Devoto,



Fusoni Aquiles Maveroff era además, un miembro destacado de la elite peninsular que se desempeñó activamente en la segunda mitad de la década de 1860, fundando el periódico *La nazione italiana* en 1868⁶¹⁰ y ocupando cargos en la comisión directiva de la anteriormente referida *Unione e Benevolenza* -institución en la que más tarde sería su presidente- y presidiendo el Hospital Italiano en 1872.⁶¹¹

Durante la década de 1860 la casa estuvo vinculada a la construcción de los ferrocarriles a través de la reparación de estaciones y unidades locomotoras del Ferrocarril Oeste en 1863.⁶¹² Ese parece ser el inicio de una productiva relación pues en años sucesivos la casa Fusoni colaboró con el Estado de diversas maneras. En tiempos de la Guerra del Paraguay la empresa proveyó de distintos tipos de enseres al Ministerio de Guerra, los cuales iban desde carpas y mochilas hasta botiquines y zapatos, pasando por tenedores, cucharas, calderos de lata y espumaderas.⁶¹³ En la década siguiente suministraron materiales al Departamento de Guerra y Marina,⁶¹⁴ al Ministerio del Interior en 1872,⁶¹⁵ proveyendo de una “carpa grande” a la Oficina de Ingenieros Nacionales en 1875,⁶¹⁶ o abasteciendo de “materiales telegráficos” a la Dirección de Correos y Telégrafos en 1877.⁶¹⁷ Financiaron también obras públicas complejas como la construcción de dos Lazaretos, uno en la provincia de Corrientes y otro en el Chaco, en Julio de 1874.⁶¹⁸ Afirmando el carácter ecléctico de la compañía y en vínculo con las preocupaciones conectivas de entonces, incursionaron en “la construcción de una línea telegráfica entre Buenos Aires y el Arroyo

no se trató de una entidad de banqueros sino más bien de comerciantes. Véase Fernando Devoto, *Historia de los italianos... op. cit.*, p. 207.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² *Registro Nacional... Tomo sexto... op. cit.*, p. 196.

⁶¹³ *Memoria presentada por el Ministro de Estado en el Departamento de Guerra y Marina al Congreso Nacional en 1866*, Buenos Aires, Imprenta del Comercio del Plata, 1866, p. 21-22, 24, 27, 40 y 42.

⁶¹⁴ Cfr. *Registro Nacional de la República Argentina, Tomo undécimo: año 1872*, Buenos Aires, Imprenta Americana, 1872, p. 415; *Registro Nacional de la República Argentina, Tomo décimo sexto*, Buenos Aires, Sociedad Anónima de tipografía y producción de tipos a vapor, 1877, p. 264.

⁶¹⁵ Augusto Da Rocha (comp. y coord.), *Colección completa de leyes nacionales sancionadas por el Honorable Congreso durante los años 1852 a 1917*, Tomo III: años 1868 a 1874, Buenos Aires, Librería de la Facultad, 1918, p. 275.

⁶¹⁶ “Carta de Arturo Selstrag y José Guesaleaga al Sr. Ministro del Interior. Buenos Aires, 9 de marzo de 1875” en *Memorias del Ministerio del Interior presentadas al Congreso Nacional en sus sesiones de 1875*, Buenos Aires, Imprenta Americana, 1875, p.190.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 275.

⁶¹⁸ “Carta de Sarmiento al Departamento del Interior, Buenos Aires, 15 de julio de 1874” en *Memorias del Ministerio del Interior... op. cit.*, p. 206.



del Medio” en Octubre de 1870⁶¹⁹ así como tendidos de mayor extensión,⁶²⁰ tanto como su mantenimiento o renovación.⁶²¹ Uno de sus emprendimientos tal vez más significativos fue la construcción de una línea telegráfica entre Buenos Aires y Rosario,⁶²² que se sumó a la colocación de postes de fierro entre esta ciudad y Córdoba.⁶²³ En sintonía con estos negocios fueron también adjudicatarios de un permiso para la “fabricación de caños y planchas de plomo”,⁶²⁴ licencia que les permitió “beneficiarse de un gran contrato público”,⁶²⁵ entre 1871 y 1876.⁶²⁶

Independientemente de la magnitud diversa de cada una de estas iniciativas, conviene enfatizar que las mismas encontraron sustento en un clima epocal modelado en torno a una confianza ilimitada en los elementos asociados al progreso como el telégrafo, la industria y el ferrocarril.⁶²⁷ Cabe ponderar igualmente que eran tiempos en los cuales no

⁶¹⁹ El contrato celebrado por el presidente Sarmiento el 24 de octubre de 1870 (Ley N° 8226), estipulaba en su artículo 2° que “la línea arrancará desde la Casa del Gobierno Nacional, pasando por la oficina Telegráfica que será oportunamente señalada en esta ciudad, seguirá por Belgrano, Zárate, Baradero, San Pedro y San Nicolás hasta llegar al Arroyo del Medio.” En su artículo 3° establecía las condiciones materiales que debía conformar dicha empresa, montando aparatos “de Morse (direct Winter) patentado por Siemens”. Véase *Registro Nacional... Tomo sexto... op. cit.*, pp. 118-119.

⁶²⁰ Algunos de los recorridos fueron “de Rosario a Santa Fe, y desde allí por un cable sub-fluvial á la ciudad del Paraná, y desde este punto hasta el Paso de la Patria, pasando por los pueblos de la costa del Paraná, hasta Corrientes, y otra línea desde el Paraná por todos los pueblos de Entre-Ríos hasta Monte Caseros”. El monto de este contrato –firmado originalmente con Edward Hopkins pero transferido a la firma Fusoni/Maveroff– ascendía a la suma de 500 pesos fuertes por milla. Véase Domingo F. Sarmiento, *Bosquejo de la biografía de Dalmacio Vélez Sarsfield*, Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna, 1875, pp. 103-104.

⁶²¹ Ejemplo de ello es el contrato realizado para la instalación de dichos postes en la línea Rosario-Córdoba. El convenio ascendía a 60.000 pesos fuertes, sin contar los 38.000 pesos fuertes del tendido de “dos alambres para poner en los postes colocados por Fusoni Hnos. y Maveroff”, firmado con Enrique Moneta. Cfr. Domingo F. Sarmiento, *Bosquejo... op. cit.*, pp. 103-104; *Registro Nacional... Tomo sexto... op. cit.*, pp. 84-85.

⁶²² El convenio rubricado el 17 de agosto de 1870 preveía un recorrido para la línea telegráfica, el cual “empezará desde la Estación Telegráfica del Rosario, cruzará las manzanas del Pueblo, alcanzará la línea del Ferrocarril Central Argentino, seguirá al costado Sud de dicho Ferrocarril, hasta la estación de Córdoba”. Se estipulaba también que los trabajos quedarían finalizados en el lapso de seis meses, por una suma total de 60.000 pesos fuertes. Véase “Ley N° 8122: Contrato para la colocación de postes de fierro en el telégrafo de Rosario a Córdoba” en *Registro... Tomo sexto... op. cit.*, pp. 84-85.

⁶²³ *Ibid.*; Domingo F. Sarmiento, *Bosquejo... op. cit.*, pp. 103-104.

⁶²⁴ Augusto Da Rocha (Comp. y Coord.), *op. cit.*, p. 221.

⁶²⁵ Fernando Devoto, *Historia de los italianos... op. cit.*, p. 131.

⁶²⁶ La recientemente constituida Sociedad Científica Argentina galardonó con el segundo premio a los caños de plomo de Fusoni en su Segunda Exposición de 1876, dentro de la categoría “Productos industriales y agrícolas”. Los galardonados con medalla de oro fueron Melville Sewell Bagley por sus galletitas, Antonio Storni por sus “muebles fabricados con maderas del país” y Serafín Carneiro por sus sombreros hechos con pieles de vicuña y de nutria. En segundo lugar se premió los caños de plomo de Fusoni, los chocolates de Pedro Seminario, los tejidos de seda de José Giménez y los espejos plateados de Galli & cía. Véase *Anales de la Sociedad Científica Argentina, Tomo II: segundo semestre de 1876*, Buenos Aires, Pablo Coni, 1876, pp. 139-140.

⁶²⁷ Para un abordaje respecto al desarrollo del ferrocarril en Argentina en general y en Buenos Aires en particular véase: Horacio Juan Cuccorese, *Historia de los ferrocarriles en la Argentina*, Buenos Aires, Macchi,



solo el país se unificaba e ingresaba al comercio internacional sino que también la ciudad experimentaba trastocamientos significativos. Esto porque ya desde los tiempos de estado independiente, las sucesivas administraciones porteñas habían ensayado distintas medidas de impacto en su espacio físico, perfilándose con los rasgos de una ciudad moderna que crecía no solo materialmente sino también estableciendo conexiones con otros centros de poder como Londres, París y Nueva York, entre otros. Esta “apertura” trajo consigo una reconfiguración tanto de su fisonomía como de su cotidianeidad, edificando progresivamente una ciudad que se auto percibía con otra sensibilidad: se veía y se sentía diferente a la antigua ciudad rosista.

Pese a las acentuadas modificaciones los contornos de esta “nueva” ciudad aún se presentaban difusos, ya que es posible advertir una coexistencia de “ciudades” que incluían a la antigua y la nueva, la proyectada y la construida, la permanente y la transitoria. Pues mientras era posible advertir una ciudad que se reconfiguraba, también se hacía notoria la existencia de instalaciones precarias provenientes de períodos precedentes. Junto a las nuevas y sólidas edificaciones gubernamentales y comerciales pululaban en los alrededores evanescentes asentamientos que configuraban, en no pocos casos, el primer contacto subjetivo del inmigrante con su nueva ciudad. A ello debemos sumarle la coexistencia de lugares como curtiembres, saladeros, velerías, jabonerías, fábricas de aceite o casillas improvisadas, los espacios públicos en crecimiento y la estimulante profusión de construcciones desarrolladas para la naciente administración pública nacional o los

1969; Víctor García Costa, *Los ferrocarriles*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971; Juan Carlos Vedoya, *La magra cosecha, 1868-1874*, Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1975; Carlos Marichal, “Los Ferrocarriles Franceses en la Argentina”, en *Todo es Historia*, n° 105, Buenos Aires, 1976; Winthrop Wright, *Los ferrocarriles ingleses en la Argentina: su influencia en el nacionalismo económico, 1854-1948*, Buenos Aires, Emecé, 1986 (1980); Fernando López del Amo, *Ferrocarril, ideología y política ferroviaria en el proyecto liberal argentino (1852-1916)*, Madrid, Fundación Centro Español de Estudios de América Latina, 1990; Mario Justo López, *Historia de los Ferrocarriles de la Provincia de Buenos Aires, 1857-1886*, Buenos Aires, Lumiere, 1991; Mario Justo López, *Historia de los ferrocarriles nacionales 1866-1886: incluyendo los de Santa Fe, Entre Ríos y Córdoba*, Buenos Aires, 1994; Jorge Schvarzer y Teresita Gómez, “El Ferrocarril del Oeste: la lógica de crecimiento de la primer empresa ferroviaria argentina a mediados del siglo XIX” en *Ciclos*, año XIII, vol. XIII, n° 25-26, 2003, pp. 41-63; Teresita Gómez y Jorge Schvarzer, “Ferrocarriles, expansión agraria y distribución de la tierra. Los debates de 1860” en Jorge Schvarzer, *Estudios sobre la historia de ferrocarriles argentinos 1857-1940*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2007, pp. 11-48; Mario Justo López, “Los ferrocarriles argentinos durante la primera presidencia de Julio Argentino Roca” en *Revista Cruz del Sur*, año III, n° 4, 2013, pp.77-118; Mario Justo López, Jorge Eduardo Wadell y Juan Pablo Martínez (Eds.), *Historia del ferrocarril en Argentina. La política ferroviaria entre 1857 y 2015*, Buenos Aires, Lenguaje Claro, 2016.



espectáculos de carácter público como los teatros.⁶²⁸ Se configuraba además en paralelo una ciudad de carácter “efímero” que dota al espacio de cierta imprevisibilidad, confiriéndole tintes novedosos en tanto renovación, ello debido a que como expuso Francisco Liernur “toda ciudad moderna es efímera, puesto que su renovación constante es una condición de su existencia”.⁶²⁹

A estas modificaciones de su estructura edilicia conviene agregar que durante este proceso se había albergado una serie de eventos con efectos de gran calado. La apertura del servicio de tranvías el 29 de agosto de 1857⁶³⁰ con el viaje inaugural de la locomotora llamada *La Porteña*,⁶³¹ así como el primer experimento exitoso de transmisión telegráfica efectuado por Adolphe Bertonnet en octubre de 1855.⁶³² Al cabo de pocos años estos acontecimientos se consolidarían severamente con la instalación del servicio de tranvías en

⁶²⁸ Creemos posible observar una tensión entre la promoción de obras destinadas a la circulación y el intercambio, y la emergencia de espacios promotores del detenimiento físico y el goce contemplativo. De este hipotético solapamiento en los desplazamientos nos encargaremos en el capítulo final, en vínculo con la noción de sensibilidad visual moderna.

⁶²⁹ Francisco Liernur, *op. cit.*, p. 107.

⁶³⁰ Raúl Scalabrini Ortiz, *Historia de los ferrocarriles argentinos*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1975, p. 29; Jorge Schvarzer y Teresita Gómez, “El Ferrocarril del Oeste...” *op. cit.*, p. 41.

⁶³¹ Las denominaciones de las primeras locomotoras sugieren una creciente amplitud de horizontes, rasgo netamente moderno: desde “La porteña”, hasta la octava locomotora del Ferrocarril del Oeste bautizada “Voy a Chile”, pasando por “Libertad”, “Progreso” o “Luz del desierto”. Cfr. Vicente Osvaldo Cutolo y Carlos Iburguren, *Apodos y denominativos en la Historia Argentina*, Buenos Aires, Elche, 1974, p. 339.

⁶³² La transmisión telegráfica fue realizada el 14 de octubre de 1855 conectando las instalaciones del Hotel Provençe con la casa del daguerrotipista Luigi Bartoli. El encargado de realizar esta empresa fue Adolphe Bertonnet, célebre armero de Buenos Aires de mediados del siglo XIX, personaje cuya relevancia trasciende este episodio ya que también fue el encargado de realizar el sable que el gobierno francés le ofreció a Bartolomé Mitre en reconocimiento por su victoria en la batalla de Pavón. Según refirió *L'illustration* el 10 de mayo de 1862, la hoja de esta espada fue confeccionada en “Damasco Damasquina del género Alhambra”, llevando la inscripción: “Al Gobernador, general de brigada D. Bartolomé Mitre, libertad de la República Argentina”. Cabe señalar que Bertonnet hizo el diseño, mientras que la confección del objeto en cuestión fue ejecutada en París, en los talleres de M. Delacour, constituyéndose como una “fabricación patentada de Su Majestad El Emperador”. Otro aspecto digno de mencionar es su implicación en la telegrafía en Montevideo durante la década de 1850, de un tendido telegráfico entre esta ciudad y Buenos Aires en 1860 y la promoción del establecimiento de líneas en Uruguay a comienzos de la década de 1870. Cfr. Antonio Pillado, *Diccionario de Buenos Aires, ó sea guía de forasteros*, Buenos Aires, Imprenta del Porvenir, 1864, p. 60; Leonel Contreras, *Historia cronológica de la ciudad de Buenos Aires, 1536-2014*, Buenos Aires, Dunker, 2014, p. 179; *L'illustration. Journal universel*, n° 1002, 10 mai 1862 en *L'illustration. Journal universel*, Tome XXXIX, París, 1862, p. 304; Comisión Central Directiva de Inmigración, *República Oriental del Uruguay: informe anual de 1871*, Montevideo, Imprenta a vapor de La Tribuna, 1872, p. 91; Horacio Reggini, *Sarmiento y las telecomunicaciones. La obsesión del hilo.*, Buenos Aires, Galápagos, 1997, pp. 83-90.



1863⁶³³ y la inauguración del telégrafo submarino entre Buenos Aires y Montevideo en 1866.⁶³⁴ La ciudad mostraba un carácter expansivo hasta entonces inédito.

Por entonces los alcances y potencialidades del tranvía se ofrecían ilimitados y así lo ponía de relieve Bartolomé Mitre en su discurso de inauguración del primer ferrocarril interprovincial entre Rosario y Córdoba -luego denominado Ferrocarril Central Argentino- el 20 de abril de 1863, anunciando el proyecto de creación de un “ferrocarril americano” que atravesaría la Cordillera de los Andes hasta llegar a Santiago de Chile. Juan Bautista Alberdi recordaría esta particular instancia en su trabajo sobre William Wheelwright en 1876,⁶³⁵ señalando las implicancias de aquel germinal emprendimiento:

(...) todos debían felicitarse por la apertura de los trabajos [de la citada empresa], pues irá a poblar las soledades, a dar riqueza donde hay miseria, y orden por adelantos, donde reina el desorden. Al

⁶³³ Finalmente este ambicioso proyecto se concretaría en una escala más acotada, con el Ferrocarril Trasandino (que unió las ciudades de Mendoza y Los Andes) en 1910. Véase Pablo Lacoste, *El ferrocarril Trasandino y el desarrollo de los Andes Centrales argentino-chilenos, 1872-2013*, Santiago, Editorial Universitaria/Dibam, 2000, p. 21.

⁶³⁴ Aunque en el capítulo 10 ahondaremos respecto a ello, como expone Caimari la importancia de esta unión telegráfica submarina resultó un hecho de magnitud ya que a partir de entonces “una miríada de corresponsales porteños transmitía breves noticias de Francia, Inglaterra y España” desde aquella ciudad en virtud de su posición estratégicamente favorable para la recepción de novedades, incorporando nuevas modalidades como la brevedad y el resumen de la información. Por otra parte, este evento fue considerado en la época como un “acontecimiento verdaderamente popular y digno de regocijo”, el cual permitiría “la rápida trasmisión del pensamiento”, poniendo “á estos grandes centros mercantiles en el camino de la fraternidad por el vínculo positivo de los intereses”. Como expondremos más adelante, resulta capital este proyecto para comprender algunas aristas de la pintura de Pueyrredón y de la cultura visual de la época. Cfr. Vicente Quesada, “El telégrafo eléctrico submarino entre Montevideo y Buenos Aires” en Vicente Quesada y Miguel Navarro Viola (Coord.), *La Revista de Buenos Aires. Historia Americana, Literatura y Derecho*, Tomo XI, año IV, n° 12, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, septiembre de 1866, pp. 158-160; Lila Caimari, “El mundo al instante. Noticias y temporalidades en la era del cable submarino (1860-1900)” en *Redes*, vol. 21, n° 40, Bernal, junio de 2015, p. 133; Rodolfo Sar, *Los orígenes de las telecomunicaciones en argentina, 1853-1890*, Tesis doctoral, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2015, pp. 87-90; Rodolfo Sar, “Las pulsaciones de una expedición telegráfica. A 150 años del tendido del primer cable submarino en el Río de la Plata” en *Claves. Revista de Historia*, vol. 2, n° 3, Montevideo, julio-diciembre de 2016, pp. 73-98.

⁶³⁵ William Wheelwright constituyó un personaje destacado en nuestro período por distintos motivos. De origen norteamericano, poseía importantes contactos en Londres y operó como intermediario en la inversión británica para el tendido de estas vías férreas. Wheelwright tuvo una destacada actuación también en Chile, favoreciendo los caminos de fierro entre ambos países y siendo un gran promotor de la conectividad regional. Prilidiano Pueyrredón elaboró un retrato de este empresario publicado en el *Correo del domingo* en abril de 1865. Véase Matías Farías, “Prólogo. El mercado, fase superior de la revolución” en Juan Bautista Alberdi, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 2017, p. 26; *Correo del domingo*, n° 69, Buenos Aires, 23/4/1865; Juan Carlos Vedoya, *op. cit.*, pp. 90-97.



medio de los llanos mismos irá el ferrocarril y trepará por último la cordillera de los Andes para ser más tarde el ferrocarril americano.⁶³⁶

La perspectiva de los habitantes de Buenos Aires y sus dirigentes estaba mutando radicalmente, para pensarse ahora en una escala diferente, aspecto que retomaremos en nuestro último capítulo. Por ahora conviene enfatizar que estas modificaciones ponen de relieve una atmósfera cambiante y dinámica pues se asistía en definitiva a tiempos convulsionados en cuyo seno operaron también algunos cambios más profundos y menos tangibles, por cuanto: “La cultura fue adquiriendo un barniz europeo: las lecturas de los últimos libros y revistas en francés, los teatros, la ópera y la música fueron formando un grupo de intelectuales totalmente compenetrados con los que pasaba cruzando el mar”.⁶³⁷ Fenómeno que ha sido denominado por el historiador Leandro Losada como postura “europeizante”⁶³⁸ y cuyas implicancias también tendrán consecuencias profundas.

Si hasta aquí hemos enumerado algunas de las transformaciones más significativas, las mismas nos sugieren la imagen de una ciudad en movimiento permanente y que atravesaba un momento histórico efervescente constituido por peculiares mutaciones, no exentas de permanencias, tensiones y disputas. Para ejemplificar: mientras adquiría fisonomía una unificación no carente de rispideces y se construía un nuevo orden político que superaba paulatinamente medio siglo de disputas intestinas, se materializaba la integración económica al escenario internacional, caracterizado por un sistema capitalista en expansión. En este contexto tomaba cuerpo una mirada europeizante de la sociedad y la cultura, al tiempo que se incorporaban nuevos espacios territoriales, se intensificaba la explotación ovina⁶³⁹ con marcado sesgo exportador y se desarrollaba la inserción de la

⁶³⁶ Juan Bautista Alberdi, *La vida y los trabajos industriales de William Wheelwright en la América del Sud*, París, Garnier, 1876, pp. 213-214.

⁶³⁷ Sonia Berjman, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁶³⁸ Según ha referido Losada la característica fundamental que adquirió la *elite europeizante* en cuanto grupo social cohesionado, fueron pautas de sociabilidad y mecanismos identitarios que contribuyeron a edificar una idiosincrasia de la alta sociedad consistente en una “búsqueda de incorporar las formas de vida de las élites del viejo mundo”. En base a estos dispositivos complejos la elite como cuerpo social se diferenciaba del resto de la comunidad, alimentándose simbólicamente y materialmente de diversos mecanismos tendientes a consolidar su posición de grupo social dominante. Debe recalcar sin embargo la complejidad y heterogeneidad hacia el interior del grupo, no configurando un conjunto netamente uniforme sino perfilado por distintas tonalidades ideológicas, políticas, culturales y de localización regional. Véase Leandro Losada, *Historia de las elites... op. cit.*, pp. 168-175.

⁶³⁹ Hilda Sabato, *Capitalismo y ganadería en Buenos Aires: La fiebre del lanar... op. cit.*



pampa en la citada estructura económica global de cuño capitalista.⁶⁴⁰ En Buenos Aires se modificaba dramáticamente la estructura demográfica y las pautas de sociabilidad, experimentando un fervor asociativo, la incorporación de nuevos grupos sociales al juego político⁶⁴¹ y asistiendo a una reconfiguración del espacio público urbano y su cultura visual.

Pero si hasta aquí el eclecticismo de Fusoni nos brindó atisbos de la multiplicidad de intereses de aquella sociedad, su vocación por exhibir también puede ser entendida como una marca de los nuevos tiempos. Pues en la atmósfera descrita resulta posible detectar un creciente interés en la promoción de muestras y exhibiciones, siendo el mayor espacio de difusión por entonces precisamente el almacén de Fusoni.⁶⁴² No solo se trató del principal lugar público en el cual Pueyrredón expuso sus pinturas sino que también fue uno de los espacios más relevantes en materia expositiva. Por sus amplias salas se presentó buena parte del repertorio artístico epocal con numerosas telas, producciones visuales y objetos “con gran repercusión entre el público y la prensa”.⁶⁴³ El almacén cumplió de hecho un rol sumamente destacado en la circulación de imágenes, comercializando fotografías por suscripción de Panunzi y Gonnet o exponiendo obras pictóricas de Pueyrredón, Pallière, Boneo, Manzoni, Aguyari, Blanes, Dulin y Sheridan, por mencionar algunos de los nombres más representativos del momento. Análogamente, Fusoni encarnaba un lugar de intercambio significativo entre los artistas, donde estos además de comprar sus elementos de trabajo, contactar con novedades y asistir a las muestras; podían compartir experiencias, impresiones y conceptos. Se permutaban así las sensibilidades y se nutrían unos de otros. El ambiente de Fusoni configurado como una “galería” no podía ser entonces más oportuno: por sus amplias salas transitaban dibujantes, grabadores, daguerrotipistas y fotógrafos, impresores, ingenieros, pintores, arquitectos e ilustradores, además de un público numeroso y ávido de consumos icónicos. En términos generales podríamos afirmar que la casa Fusoni fue un nodo clave en la configuración de una mirada exigente y demandante que estimulaba

⁶⁴⁰ Blanca Zeberio, *op. cit.*, p. 237.

⁶⁴¹ Hilda Sabato, *La política en las calles. Entre el voto y la movilización. Buenos Aires, 1862-1880*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 10.

⁶⁴² Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo Diccionario Biográfico argentino (1750-1930), Tomo III: F-K*, Buenos Aires, Elche, 1963, pp. 175-176; Vicente Gesualdo, *Enciclopedia del Arte en América*, tomo III, Buenos Aires, Omeba, 1968, s/p; Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello, *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1976, p. 306.

⁶⁴³ Laura Malosetti Costa, *Un panorama del siglo XIX*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino.



tanto la curiosidad como la acción contemplativa, especialmente por tratarse de un ámbito que no promovía el “aislacionismo” estético sino más bien todo lo contrario: la variedad era la norma.

La difusión dada a las exposiciones en este espacio teñido por las heterogeneidades parece haber sido prominente, a juzgar por su propio sello empresarial donde es posible observar la importancia conferida al acto de apreciación visual por parte del eventual público (A1, imagen 3). Un examen atento sugiere además que las posibilidades de conexión con lo icónico así como el potencial impacto de las mismas en el espectador, no estaban circunscriptas al ámbito privado. Pues si observamos el detalle del timbre publicitario de la firma detectamos que la configuración espacial del almacén estaba diseñado para operar como un sitio que permitiera no solo una gran afluencia de público, sino también la experimentación de las obras y lo que resulta de gran importancia: la contemplación del transeúnte ocasional en sus vidrieras (A1, imagen 4). Su peso específico no debe subestimarse ya que la repercusión de las actividades de Fusoni llegó a adquirir renombre internacional, como expresó el español *Correo de Ultramar* en 1872 con motivo de la Exposición Universal, poniendo de relieve que “hace tiempo se formaban grupos delante de las vidrieras de Fusoni y Maverouf (sic) (...) para admirar estos preciosos productos del arte, y vemos reunirse nuevas gentes y amigos de lo bello en torno de los mismos objetos”.⁶⁴⁴

Esta dimensión expositiva de Fusoni nos ofrece una valiosa vía para pensar el entramado visual de aquella sociedad, tanto por su importancia como por su eclecticismo. Precisamente porque el abanico de exhibiciones, en consonancia con las características variadas del proyecto empresarial, poseía un caudal y calidades tan amplias como diversificadas. Con esto queremos decir que a modo de ejemplo, por las salas de Fusoni circularon no solo obras pictóricas sino también planos y detalles de proyectos arquitectónicos como el de la cárcel de Buenos Aires a cargo de Aberg y Kihlberg, el cual si bien no se llevaría a cabo “decidieron al menos darlo a conocer al público exhibiendo los planos y la memoria en la casa de Fusoni Hermanos y Maveroff del centro porteño, lo que era el sistema habitual en Buenos Aires para promocionar obras de arte y de arquitectura.”⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ *El correo de ultramar... op. cit.*, p. 162.

⁶⁴⁵ Daniel Schavelzon y Matías Ruiz Díaz, “Un proyecto desconocido para la Cárcel Correccional de Buenos Aires (Enrique Aberg, 1883)” [en línea].



Como muestra de la amplitud de sus intereses y del público asistente, se llegó a realizar el primer montaje y exposición del esqueleto de un Dinosaurio: el famoso Megaterio, en junio de 1869.⁶⁴⁶

Posiblemente debido a este polimorfismo es que Fusoni resultó un espacio tan concurrido, siendo considerado un sitio vital para la circulación de iconografías. Bien podría considerarse que pasar por sus salas representaba un prolegómeno de la popularidad y el reconocimiento artístico en aquella comunidad. De hecho, ha sido evaluado como “la antesala de los Salones Nacionales”⁶⁴⁷ debido a la promoción dada a las artes en sus instalaciones, lo cual hizo de esta casa un *locus* importante de la germinal institución artística local. En este sentido, vale destacar que Fusoni impulsó bases de circulación y criterios de exhibición para lo que serían las exposiciones del Ateneo a fines del siglo XIX y luego, la primera muestra de Arte Nacional.

Espacios como Fusoni entonces expresaron metafóricamente una sociedad en mutación y sus instalaciones representaban lugares eclécticos, estimulantes y novedosos, en tanto sitios de consumo y circulación de iconografías. Asimismo debe considerarse que este tipo de proyectos se insertaron dentro de una trama más grave como fue la ampliación de la cultura visual urbana, la cual venía experimentando singulares trastocamientos desde la etapa independiente de Buenos Aires.⁶⁴⁸ Lugares como este almacén así como las recepciones de hoteles, *foyeres* de teatros, los salones de recreo y vistas ópticas, las salas de retrato o los *ateliers* de los pintores compartían, en virtud de sus características y finalidades económico-sociales, una funcionalidad neurálgica para aquella comunidad: se constituían en sitios en los cuales era posible, se promocionaba abiertamente y desde luego se incitaba, el “mirar”. Examinado de manera general, la sumatoria de estos espacios nos ofrece evidencias sugerentes respecto a la multiplicidad de perspectivas que la nueva mirada moderna estaba asumiendo y cómo aquello que “estaba por hacerse” también estaba siendo visualizado, imaginado y/o exhibido. Como mencionamos antes, se trató de una época de

⁶⁴⁶ Cfr. Pablo Perazzi, “Derroteros de una institución científica fundacional: el Museo público de Buenos Aires, 1812-1911” en *Runa*, vol. 29, Buenos Aires, 2008, p. 196.

⁶⁴⁷ Arminda D’Onofrio, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁴⁸ Roberto Amigo, “Prilidiano...” *op. cit.*, p. 37; Ana María Telesca y Roberto Amigo, “La curiosidad de los porteños. El público y los temas de vistas ópticas en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)” en *Memoria del V Congreso de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires, 1997, p. 33.



inestabilidades y tensiones, estado de “incertidumbre” que se extendió también al ámbito de lo visual donde al igual que en lo social, todo estaba por verse y mostrarse, configurando expansivas y cada vez más exigentes sensaciones icónicas en muchos de aquellos individuos.

4. IV. Una expansiva cultura visual

En medio de este clima dominado por la variedad, el eclecticismo, lo cambiante y cierta dosis no menor de incertidumbre, la cultura visual de Buenos Aires experimentó sustanciales modificaciones, llegando a expandirse con un vigor hasta entonces inusitado. Como cabría esperarse a partir de lo expuesto en nuestros primeros capítulos, lo visual no está exento de los vaivenes generales de lo cultural, razón por la cual conforme la ciudad se complejizaba, lo icónico transitaba un similar sendero, retroalimentando tal proceso y nutriéndose del mismo al mismo tiempo. Las bases de esta transformación contaban algunos pocos años ya pues como explica Munilla Lacasa: “La vida artística del país, por más de veinte años sujeta a la voluntad y designios del gobernador Rosas y su entorno, comenzó de la misma manera complejizarse. Nuevas instituciones como los cafés, los clubes y los periódicos dieron origen a prácticas colectivas de relación social que (...) sentaron los cimientos para la organización definitiva de una sociedad moderna”.⁶⁴⁹

En paralelo a las modificaciones hasta aquí referidas -que incluyeron al aumento del flujo de personas, la transformación en las modalidades de sociabilidad, la explosión del asociacionismo y una proliferación de espacios de encuentro, reunión e intercambio entre individuos dentro del ámbito urbano- y justamente como parte de estos desarrollos, comenzaron a emerger sitios constituidos en espacios óptimos para la experimentación estética y el deleite visual. Estos lugares oficiaron como espacios en los cuales se promovían experiencias icónicas directas, circuitos aptos no solo para la circulación iconográfica sino funcionando también como escenarios socialmente aglutinadores. Hacia el interior de muchos de estos recintos se conjugaban mecanismos culturales basados en elementos visuales tradicionales –como el dibujo, la pintura, la escultura o el grabado- con otros de carácter novedoso –como la fotografía, los sistemas de inmersión visual, las cámaras oscuras o los juegos ópticos-, tendientes a generar prácticas icónicas entre aquellos “curiosos

⁶⁴⁹ María Lía Munilla Lacasa, “Siglo XIX: 1810-1870” en José Emilio Burucúa (Dir.), *op. cit.*, p. 139.



porteños”.⁶⁵⁰ Se excitaba desde distintos planos, con diversos soportes y por múltiples mecanismos la sensibilidad de la comunidad.

En un marco de ampliación de la visualidad, la particularidad que expresaban aquellos sitios es que estimulaban el consumo de imágenes y ofrecían una amplia gama de posibilidades que iban desde el salón de recreo⁶⁵¹ al poliorama,⁶⁵² pasando por las salas de vistas ópticas, los gabinetes y otros sitios como el Hotel Roma. Desde luego se incorporaban a esta dinámica almacenes como el referido Fusoni & Maveroff o recintos más distinguidos como el *Club Progreso*, de cuya exposición por ejemplo se hacía eco la célebre publicación francesa *L'Illustration* en 1866 mediante las líneas de Henry Meyer (A1, imagen 5).⁶⁵³ La peculiaridad central de estos sitios es que permitían “mirar el mundo moderno en su multiplicidad de aspectos”,⁶⁵⁴ estimulando “generosamente” el consumo de imágenes y el intercambio de experiencias icónicas entre sus visitantes.

Lo anterior se encontraba subtendido a su vez por la proliferación de soportes y medios tecnológicos que actuaron sinérgicamente en dicha metamorfosis. La extensión de la litografía,⁶⁵⁵ la caricatura y la pintura contribuyeron a la conformación de un escenario modelado por una renovación de técnicas y procedimientos con miras a generar diferentes estímulos. Esta diversidad icónica supuso también una indagación por parte de los consumidores, quienes encontraban en los acontecimientos visuales ya sea información,

⁶⁵⁰ Ana María Telesca y Roberto Amigo, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁵¹ El *Salón de Recreo*, ubicado en calle De los Representantes n° 57 -contiguo al *Club del Progreso*- encarnaba un sitio propicio para el deleite contemplativo, presentando una variedad de objetos visuales que iban desde máquinas electro-magnéticas y juguetes, hasta piezas de Ópera y gabinetes de lectura con diarios de la capital y las provincias. La entrada costaba 5 pesos. Véase *El Nacional*, año V, n° 1445, Buenos Aires, 12/3/1857.

⁶⁵² El *Salón de Poliorama*, sito en calle Reconquista n° 39, ofrecía vistas que cambiaban todos los domingos, entre las cuales se hallaban Lisboa, Londres, Madrid, Venecia, Roma, Berlín, Boston, Sebastopol, San Petersburgo, la Muralla de Barcelona, el Ferrocarril de Lyon o los Campos Eliseos de París, entre otros. Véase *El Nacional*, año V, n° 1452 y n° 1453, Buenos Aires, 20/3/1857 y 21/3/1857.

⁶⁵³ La imagen, colocada en la tapa de la edición del 24 de febrero de 1866, contenía el epígrafe: [“Vente de charite a Buenos Aires, dans le grand salon du Club du Progres, au petit des blesses et de families des gardes argentines servants dans la patrie”]. Véase *L'Illustration. Journal Universel*, vol. XLVIII, n° 1200, 24/2/1866 en *L'Illustration. Journal Universel*, Tomo XLVII, janvier-juin 1866, París, Imprimerie de L'Illustration, 1866, p. 113.

⁶⁵⁴ Ana María Telesca y Roberto Amigo, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁵⁵ Llamada en sus orígenes “Poliautografía”, la litografía creada por el bávaro Alöys Senelfelder (1771-1834) a finales del siglo XVIII significó un avance sustancial en materia de reproductibilidad tecnológica de las imágenes, tanto por su rapidez como por su fidelidad, posibilitando una nueva gama de aplicaciones que dinamizaron la cultura visual del siglo XIX, llegando incluso a transformar la práctica del dibujo de una actividad privada en una pública. Véase Patricia Mainardi, *Another World: nineteenth-century Illustrated print culture*, New Haven and London, Yale University Press, 2017, pp. 13 y ss.



placer o experiencias novedosas. Se trataba de ver el mundo desde su pluralidad de perspectivas, estímulos y primicias. Esta multiplicidad modeló una manera moderna caracterizada por -y en base a- una creciente avidez icónica.

Conviene apuntar que no se trató de experiencias aisladas ya que esta atmósfera de avidez visual encontraba relación con un clima epocal particular. Pues contemplado a grandes rasgos se trató de un período que como ha quedado apuntado, se caracterizó por la expansión del capital, el ansia de conexión, la circulación de información y avances significativos en el plano de las comunicaciones globales.⁶⁵⁶ Son tiempos en que lo moderno y sus sentidos derivados –tecnología, progreso, novedades- encuentran severas resonancias en las sociedades, configuradas sobre un talante común como el fenómeno de “unificación del mundo”. En el plano local se trató de un momento en el cual lo europeo penetró vigorosamente la sociedad, tiñendo ideas y asumiendo las novedades o logros provenientes del viejo continente como elementos culturalmente estimados.

Lo anterior supuso numerosas implicancias entre las cuales destacamos por ahora la incorporación de tecnologías que modificarían el ecosistema visual. En tal sentido ya desde finales de la década de 1850 es posible advertir una proliferación de soportes y medios tecnológicos que contribuyeron al trastocamiento de aquel universo icónico. Por un lado, la fotografía hacia 1860 daba sus primeros y decisivos pasos por el cual era posible advertir un gran desarrollo de las imágenes técnicas merced al abaratamiento de los costos de reproducción, la introducción del ferrotipo y el papel albuminado,⁶⁵⁷ entre otros factores.⁶⁵⁸ Esto posibilitó la emergencia de variedad de imágenes tales como el primer

⁶⁵⁶ Se asiste durante estos años a un conjunto de elaboraciones tendientes a “unificar el mundo”. A modo de ejemplo, podemos citar el tendido del cable telegráfico transatlántico submarino entre Liverpool y New York (1865), la apertura del Canal de Suez (1869) o la construcción del vapor de mayores dimensiones y más veloz del siglo XIX: el *Great Eastern* británico (1858). Cfr. Jurgen Oesterhammel, *op. cit.*, p. 1000; Lila Caimari, “En el mundo barrio...” *op. cit.*, Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 70; Henry Field, *History of the Atlantic Telegraph*, New York, Charles Scribner, 1869; W. H. Webb, *Descriptive particulars of the Great Eastern Steamship; with illustrations and sectional plants*, London, Marshall & sons, 1857; William Thompson, *Atlantic Telegraphic cable*, London, William Brown & Co., 1866; W. H. Russell, *The Atlantic Telegraphic Illustrated by Robert Dudley*, London, Davidson, 1865.

⁶⁵⁷ Roberto Amigo, “Prilidiano Pueyrredón...” *op. cit.*, p. 45.

⁶⁵⁸ Sobre las implicancias de la fotografía en la conformación de una mirada moderna en suelo porteño véase Lucas Andrés Masán, “El recuerdo...” *op. cit.* Sobre las particularidades tecnológicas y conceptuales del dispositivo y su influencia en la cultura visual estamos concluyendo una Tesis doctoral sobre esta temática en particular. Lucas Andrés Masán, *Ahora sin moverse!!! Fotografía, modernidad y cultura visual en Buenos Aires durante la década de 1860*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Doctorado en Artes [en preparación, 2020-2021].



álbum fotográfico con vistas de la ciudad -*Recuerdos de Buenos Ayres*- y de la campaña-*Recuerdos de la Campaña*-, publicados por Esteban Gonnet en el meridiano de la década.⁶⁵⁹ Análogamente, la litografía continuaba extendiéndose con intensidad mientras las ilustraciones en general y las caricaturas en particular, se inscribían como protagonistas de una forma de abordaje crítico de la realidad.

En lo que a los dispositivos visuales respecta, también en este período arribó un novedoso aparato como el estereoscopio.⁶⁶⁰ Popularizado en Francia en 1850 por David Brewster⁶⁶¹ y traído a Buenos Aires por Juan Camaña en 1852, este artefacto cobró especial relevancia dentro del ámbito urbano desde entonces. Compuesto por dos vistas de un mismo objeto con escasa diferencia una de otra (A1, imagen 6), las imágenes se colocaban en el mecanismo provocando que la retina configurara “una imagen única en virtud del efecto de los dos lentes [el izquierdo y el derecho] (...) [produciendo] la sensación del relieve.”⁶⁶² El estereoscopio introdujo así una fascinante y novedosa forma de ver, la cual se sumaba a las clásicas construcciones icónicas y fotográficas ya existentes tales como los panoramas, dioramas o polioramas. Cabe señalar que el estereoscopio al poder valerse de las imágenes técnicas, colocaba a la fotografía en un camino auspicioso, lleno de posibilidades reproductivas y simbólicas.

Precisamente otro de los fenómenos icónicos que adquirió gran notoriedad durante este período estuvo vinculado directamente a la promoción de las imágenes generadas por aparatos. Nos referimos a la llamada *carte-de-visite*, la cual proliferó con rapidez en el ámbito urbano hacia la década de 1860. Patentada por el francés André Adolphe Eugène Disdéri el 27 de noviembre de 1854, la *carte-de-visite* se realizaba en base a un negativo en placa húmeda tomado con una cámara especial de cuatro lentes. Posteriormente se hacía una

⁶⁵⁹ El primero de ellos está datado en 1864 mientras que el segundo se presume de la misma época, aunque existen hipótesis que lo ubican alrededor de 1867. Cfr. Esteban Gonnet, *Recuerdos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Fotografía de mayo, 1864; Abel Alexander, Pablo Buchbinder y Luis Priamo, *Buenos Aires ciudad y campaña... op. cit.*; Abel Alexander, *Primeras vistas porteñas... op. cit.*

⁶⁶⁰ El médico y poeta estadounidense Oliver Wendell Holmes explicaba en su célebre artículo *The Stereoscope and the stereograph* (1859) que la operatoria del dispositivo consistía en que “[We see something with the second eye which we did not see with the first; in other words, the two eyes see different pictures of the same thing, for the obvious reason that they look from points two or three inches apart]”. Oliver Wendell Holmes, “The Stereoscope and the Stereograph” en *The Atlantic Monthly. A magazine of literature, art and politics*, vol. III, n° XV, Boston, Sampsons & Co., 1859, p. 742.

⁶⁶¹ Louis Figuier, *Los grandes inventos... op. cit.*, 1867 (1859), p. 451.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 455.



copia que se pegaba a un soporte secundario de aproximadamente 10 x 7 cm. Una de las razones de su triunfo fue que como evalúa Alexander “permitía la obtención de doce retratos en diferentes poses por un precio muy inferior a los costosos y elitistas daguerrotipos”.⁶⁶³ Asimismo cabe destacar que esta novedosa modalidad se expandió considerable y rápidamente por distintos países no solo de Europa sino también en el resto del mundo.⁶⁶⁴ Las oportunidades de reproducción y popularización que habilitaba este novedoso formato facilitaron así “la pronta circulación de retratos y vistas que comienzan a ser coleccionados”,⁶⁶⁵ dando lugar incluso a la aparición de álbumes especialmente acondicionados para exhibir este tipo de imágenes.⁶⁶⁶ Entre las implicancias sociales y visuales de este nuevo sistema, conviene apuntar que por un lado opera una significativa pérdida del detalle merced a su tamaño reducido; al tiempo que la *carte-de-visite* contribuye junto a la fotografía, a la estandarización de ciertos tipos étnicos.⁶⁶⁷

Sin embargo la oferta no se circunscribía a estas modalidades, ya que a inicios de la década de 1860 en las páginas de *La Tribuna* se publicitaban otros dispositivos:

⁶⁶³ Abel Alexander, *op. cit.*, p. 13

⁶⁶⁴ Para un examen de esta expansión véase Félix del Valle Gastaminza, “La *carte de visite*: el objeto y su contexto” en Ignacio Gil-Díez Usandizaga (editor), *Cartes de visite, retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*, La Rioja (España), 2013, pp. 11-32.

⁶⁶⁵ Margarita Alvarado, “La imagen fotográfica como aparato: de la *carte-de-visite* a la tarjeta postal étnica” en *Revista Chilena de Antropología Visual*, n° 4, Santiago, julio de 2004, p. 241.

⁶⁶⁶ Como ejemplo del impacto de los álbumes en aquel contexto, *La revista de Buenos Aires* en su primer número ofrece un singular relato del escritor peruano Simón Camacho (1824-1882) referido a esta nueva modalidad de apropiación, conservación, ordenamiento y construcción de relatos visuales. Cfr. Simón Camacho, “El álbum” en *La Revista de Buenos Aires*, año I, n° 1, Buenos Aires, mayo de 1863, pp. 118-127.

⁶⁶⁷ Respecto a las implicancias sociales y políticas de la fotografía en la conformación de una tipificación del indígena véase Marta Penhos, “La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios” en *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995; Carlos Masotta, “Indios a la vista!” en Carlos Masotta, *Álbum postal*, Buenos Aires, La Marca, 2008, pp. 121-239; Inés Yujnovsky, “La conquista visual del país de los araucanos (1879-1881)” en *Takwá*, n° 14, Guadalajara, CUCSH, 2008, pp. 105-116; Carlos Masotta, “Telón de fondo. Paisajes de desierto y alteridad en la fotografía de la Patagonia (1880-1900)” en *Aisthesis n° 46*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 111-127; Ana Butto, “Las representaciones acerca del indio y el territorio en los expedicionarios de la Conquista del Desierto: discursos e imágenes de 1879 y 1883” en *IV Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos*, Mendoza, 2010; Inés Yujnovsky, “Fotografía de un viaje en el tiempo a tierra del Fuego” en *Transatlántica. Photo España*, México, Centro Cultural de España en México, 2010, pp. 277-283; Mariana Giordano, “El colonialismo de la imagen. La representación fotográfica del indígena en la Argentina” en Mariana Giordano, *Indígenas en la Argentina: fotografías 1860-1970*, Buenos Aires, Arténauta, 2012, pp. 15-18; Marta Penhos, “Las imágenes de frente y perfil, la ‘verdad’ y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días” en *Memoria y sociedad*, vol. 17, n° 35, Bogotá, 2013, pp. 17-36.



Se acaba de recibir un surtido de los más nuevos y perfeccionados estereoscopios giratorios, de varios tamaños, conteniendo 24, 36, 50 y 72 vistas cada uno, adaptables tanto para vistas en vidrio como en cartón: son elegantemente trabajados en jacarandá, siendo un precioso adorno de salón. También una colección completa de hermosas vistas de los paisajes más pintorescos de ambos mundos, incluyendo vistas instantáneas, por un nuevo sistema, retratando los objetos en movimiento, como calles y plazas con gran concurrencia de personas y carruajes, paradas militares, buques y vapores en marcha, fiestas públicas, la gran cascada de Niágara en invierno y verano, tomada desde distintos puntos y otras muchas vistas de gran efecto.⁶⁶⁸

En paralelo a esta variedad de vistas de “gran efecto”, el establecimiento Mecks & Kelsey se jactaba de: “have just received from New York a machine for making twelve pictures at a time. All persons wishing visiting cards will be supplied by the dozen at a moderate price, also photographs for letters, albums, etc”.⁶⁶⁹ No solo se trataba de múltiples imágenes a un precio moderado sino que también se promocionaban estímulos para otras actividades, como una novedosa técnica auxiliar al trabajo artístico la cual:

(...) consiste en estampar el retrato directamente sobre la lona fiel a la forma viva por la máquina fotográfica, en vez de bosquejar la figura y las facciones con el lápiz, como se practica por el método de retratar al óleo que hasta ahora se ha seguido, el cual nunca da más que una semejanza imperfecta; mientras que el nuevo método da invariablemente un retrato exacto. Basta sentarse una sola vez y por pocos segundos, según el nuevo sistema, para conseguir el retrato fiel. También se hacen copias de retratos viejos al Daguerrotipo de personas fallecidas sacando los retratos más pequeños del tamaño

⁶⁶⁸ *La Tribuna*, año IX, n° 2255, Buenos Aires, 23/6/1861.

⁶⁶⁹ *The Weekly Standard*, first year, n° 19, Buenos Aires, 04/09/1861; *The Weekly Standard*, first year, n° 20, Buenos Aires, 11/09/1861.



natural. A los que deseen los mejores retratos se les invita respetuosamente a visitar y examinar las muestras antes de comprar en otra parte, 100 retratos del tamaño natural, incluyendo los de muchos de los más distinguidos ciudadanos del país, están poco en exhibición. Hay libre acceso a la Galería a todas horas del día.⁶⁷⁰

Se establecía así una abierta competencia en torno a la calidad, tamaño y factura de las imágenes técnicas. Lo visual cobraba protagonismo y en las páginas del *Standard* se publicaban varios sitios de imágenes como la *Photographic Art Gallery* de Peter Gartland 's:

[The subscriber begs leave to call the attention of the public to the superiority of the pictures produced in his establishment. Photographs of every size, from the small picture intended for lockets to the full size of life, finished in India ink, black of colored crayon, water color oil. Photographs taken from old Daguerrotypes or Ambrotypes at twenty per cent cheaper than any other establishment in the city, and warranted perfect in every particular. *Cartes-de-visite* beautifully colored only & 100 a dozen. Don 't forget the number- 345-Calle Defensa-345].⁶⁷¹

La oferta era rebosante y ecléctica. Mientras salones como el del Recreo, las Delicias, Poliorama, el Museo Diorámico o Panorama ofrecían vistas de las principales ciudades del mundo; el habitante de aquel Buenos Aires al pasear por la ciudad podía experimentar obras de Prilidiano Pueyrredón, Jean León Pallière o Henry Sheridan tanto en las vidrieras de la casa Fusoni como en otros espacios. Asimismo podía acceder a múltiples iconografías en el recinto de Mecks & Kelsey, tomarse fotografías en diversos locales como los de Adolfo Alexander frente al Mercado del Plata, la casa fotográfica de Esteban Gonnet y otros sitios como los de Peter Gartland, Emilio Lahore, Luigi Bartoli, Charles Rohever o la casa de Juan Portal. Estos eclécticos espacios se constituían al mismo tiempo en escenarios propicios para el consumo y la producción icónica, ofreciendo pluralidad de imágenes,

⁶⁷⁰ *La Tribuna*, año IX, n° 2260, Buenos Aires, 28/6/1861.

⁶⁷¹ *The Standard and River Plate News*, Fourth year, n° 862, Buenos Aires, 07/12/1864.



especialmente retratos: al electrotipo, al ambrotipo y al papel, en una amplia gama de precios y para los más variados gustos.⁶⁷² Recintos como el del joven Juan Bidondo Echepareborda en 1861 por ejemplo,⁶⁷³ además de efectuar las clásicas tarjetas de visita, ofrecía el novedoso dispositivo de la cámara solar inventado por el estadounidense David Achenson Woodward en 1857. En este caso aplicado a la retratística, incrustado como una refulgente y flamante incorporación:

(...) retratos en tarjetas de visita sacados con el gran aparato multiplicador, introducido hace ocho meses por el establecimiento. También se hacen sean en chapa o en vidrio el ambrotipo y electrotipo, los cuales se pueden entregar en el acto. Igualmente fotográficos aumentados con la cámara solar de Woodward hasta el tamaño natural y pintados al óleo por Mr. Javier, lo que da la exactitud de la máquina la expresión y vida del modelo.⁶⁷⁴

Al igual que en las salas de Fusoni y en otros establecimientos, se podía encontrar aquí un variado surtido de enseres para la acción visual tales como marcos, álbumes, caballetes, pantallas y todo lo concerniente al arte de la fotografía -desde sustancias químicas de origen americano o francesa hasta múltiples maquinarias-, así como objetos decorativos que incluían prendedores, alfileres, portamonedas y carteras.⁶⁷⁵ Estos sitios expresaban al tiempo que estimulaban, las demandas de una comunidad con avidez icónica que ampliaba considerablemente, tanto en cantidad como en calidad, sus horizontes de preocupaciones escópicas.

Este *racconto* nos muestra un escenario tan complejo como dinámico en el cual comenzó a adquirir forma una cada vez más promocionada variedad visual. En este sentido puede considerarse a la Buenos Aires de 1860 como una ciudad moderna, entendido como espacio que priorizaba la producción, consumo y circulación de material icónico de diversa

⁶⁷² *La Tribuna*, año IX, n° 2268, Buenos Aires, 12/7/1861

⁶⁷³ Etchepareborda además fue quien realizó los primeros experimentos de iluminación eléctrica en la ciudad, en 1853. Cfr. Francisco Liernur y Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, p. 11.

⁶⁷⁴ *La Tribuna*, año IX, n° 2281, Buenos Aires, 25/7/1861

⁶⁷⁵ *Ibid.*



procedencia, tenor y factura. Se trataba de un espacio complejo y variopinto que comenzaba a pensarse con imágenes y por intermedio de ellas. Ello porque en el contexto de reconfiguración hasta aquí descrito, la transitoriedad de los pasajes sensoriales que se ofrecían al público en general en diversos soportes –tales como fotografías, obras pictóricas, litografías, publicaciones periódicas, almanaques, publicidades, entre otros- constituirán un atisbo de aquella emergente y novedosa visualidad, al tiempo que una prefiguración de los tiempos futuros. La ciudad moderna se proyectaba también con imágenes.



Lo que este derrotero pone en evidencia, partiendo de un cuadro aparentemente anecdótico, es que bajo distintas modalidades se constituyó en Buenos Aires un ambiente propicio para la generación, consumo y circulación de imágenes durante los últimos años de la década de 1850 y especialmente en el decenio siguiente. Aquellas se inscribían en diversas formas y soportes, siendo de todo tipo, procedencia y factura: tanto locales como internacionales, tradicionales como novedosas y también por supuesto, urbanas y rurales. Más allá de las singularidades de cada caso, es posible advertir que desde emprendimientos comerciales como el de Fusoni & Maveroff hasta asociaciones mutuales como *Unione e Benevolenza* se encontraban no solo implicados sino también de alguna manera comprometidos con lo visual. En un contexto de amplificación de las pautas de sociabilidad y de las zonas de contacto entre la población, los espacios de circulación de público en general configuraron escenarios que paulatinamente incentivaron en la sociedad una variada oferta de productos, una creciente circulación de iconografías y una mayor profusión de vistas, propuestas tecnológicas o introducción de novedades. Todas estas dimensiones pueden ser vistas como un mosaico complejo que lejos de constituir nichos aislados de la experiencia en verdad estaba sustentado en un proceso general por medio del cual se modelaba una atmósfera de ciudad moderna que jerarquizaba, reclamaba, estimulaba y confería un peso cada vez más relevante a lo visual. Como veremos en capítulos siguientes este nuevo rango de lo visual se expresará de múltiples maneras y en distintas expresiones.



Se trató de un contexto cultural en el cual todo estaba por verse, para ser visto y por mostrarse, y es este uno de los atributos necesarios -aunque no suficiente- para que una ciudad pueda constituirse y proyectarse con los ropajes de una emergente modernidad. A estos elementos debemos sumarle una configuración del entorno que desde hacía unos años se venía gestando en las manos de un personaje culturalmente relevante: Prilidiano Pueyrredón, un hombre que había llegado a Buenos Aires a mediados del siglo XIX. De su trayectoria, experiencias, formación y heterogénea producción nos encargaremos en el próximo capítulo. Como veremos muy pronto, el impacto de sus trabajos en esta abigarrada constelación será de enorme relevancia.



Introducción

En este capítulo analizamos la condición familiar, posición económica, vínculos sociales y el recorrido efectuado por Prilidiano Pueyrredón desde su nacimiento en 1823 hasta su deceso en 1870. Evitando reducir nuestra investigación a una serie de datos biográficos o explicar la obra a través de la vida del artista, buscamos trazar un cuadro de lo que fue el itinerario de Pueyrredón entre Buenos Aires (1823-1835 y 1854-1870) y el exterior (París, Río de Janeiro y Cádiz, entre 1835-1854).

El objetivo de este capítulo consiste en penetrar en lo que Lucien Febvre denominó como “el problema de las relaciones del individuo con la colectividad, de la iniciativa personal con la necesidad social”,⁶⁷⁶ recurriendo a la biografía como un recurso que permite relacionar al actor con su ambiente⁶⁷⁷ insertando su recorrido individual en una trama colectiva. Con este propósito empleamos el término “trayectoria formativa” para referirnos a un universo significativo de la educación de Pueyrredón en el exterior como su desarrollo en París (1835-1841 y 1844-1850), espacio donde el artista modeló su capital intelectual y sensible. Creemos que este abordaje permitirá “restituir una época, con sus sueños y sus angustias”,⁶⁷⁸ insertando *a través* suyo cuñas que posibiliten “tender un puente entre el existir y el pensar”⁶⁷⁹ del pintor en su contexto social y cultural.

⁶⁷⁶ Lucien Febvre, *Martín Lutero. Un destino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 9.

⁶⁷⁷ Alexander Pereira Fernández, “Notas para jugar con la ilusión biográfica y no perderse en el intento” en *Revista Científica Guillermo de Ockham*, vol. 1, 2011, pp. 105-122; Paula Bruno, “Biografía e Historia. Reflexiones y perspectivas” en *Anuario IEHS*, n° 27, Tandil, UNCPBA, 2012, pp. 113-119.

⁶⁷⁸ François Dosse, *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 15.

⁶⁷⁹ Dosse señala la importancia que pueden adquirir ciertos “detalles” en la interpretación de la producción de un intelectual, ya sea para cohesionar su vida con su obra, o como modo de profundizar en la interpretación de su pensamiento. Véase *Ibid.*, pp. 377-386.



5. I. Primeros años (1823-1835)

Emprender un recorrido por la trayectoria vital de Prilidiano Pueyrredón amerita atender inicialmente a dos aspectos clave que nos permitirán comprender algunos de los avatares de su vida. Nos referimos a la posición económica y el status social de su núcleo familiar.

Nacido el 24 de enero de 1823 en Buenos Aires, Prilidiano Pueyrredón Tellechea fue hijo único del matrimonio compuesto por María Calixta “Mariquita” Tellechea y Caviedes y el militar Juan Martín de Pueyrredón, héroe de la resistencia en las invasiones inglesas de 1806, comerciante y Director Supremo de las Provincias Unidas del Río de La Plata durante 1816-1819. El 7 de febrero de 1823 Julián Segundo de Agüero, el mismo párroco que había casado a sus padres en 1815, efectuó la ceremonia bautismal del pequeño Prilidiano en la Iglesia de La Merced. El ritual en cuestión nos ofrece un indicio del status social de la familia ya que aquel día su reputado padre cumplió la promesa efectuada a San Antonio, donando el peso de su hijo en monedas de plata. Ello nos revela la condición económica de un destacado miembro de la sociedad porteña, diplomático y ex gobernante Supremo como Juan Martín de Pueyrredón, quien finalmente otorgó a la Iglesia 4 kilos en metálico pues tal había sido el peso del niño.

Los primeros años del artista transcurrieron en Buenos Aires, alternando la estadía familiar entre la Quinta “Santa Calixta” –en las afueras de la ciudad, ubicada en las barrancas del Socorro, sobre el Río de La Plata- y la casa de la calle Reconquista N° 49, por entonces un barrio de carácter aristocrático. A la edad de 10 años Pueyrredón ingresó al Colegio de la Independencia, permaneciendo allí durante dos ciclos lectivos. Aquí hallamos otro indicio de la condición social, dado que esta casa de estudios había sido fundada por destacadas familias porteñas⁶⁸⁰ y era dirigida por el comerciante inglés Percy Lewis:⁶⁸¹ en sus aulas se enseñaba inglés, latín, geografía, historia, aritmética y gramática, destacándose Prilidiano –según han apuntado algunos de sus biógrafos- en algunas de ellas.⁶⁸²

⁶⁸⁰ Alina Silveira, “Las escuelas particulares inglesas en buenos Aires, 1820-1844” en *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 14, n° 18, enero-junio de 2012, p. 201.

⁶⁸¹ Carlos Newland, “La educación primaria privada en la Ciudad de Buenos Aires” en *Revista libertas*, n° 4, Instituto Universitario ESEADE, 1986.

⁶⁸² Hjalmar Gammalsson, *Juan Martín de Pueyrredón*, Buenos Aires, Gouncurt, 1968, p. 397.



La conjugación de la posición económica y el status social elevado de los Pueyrredón permite explicar las transformaciones que experimentó el núcleo familiar durante el período rosista. Pues a inicios de la década de 1830 la división en el seno del federalismo porteño hizo que se agudizaran las divergencias intestinas, las cuales “fueron prontamente subordinadas a una polarización entre rosistas y antirrosistas que no dejó opción a terceras alternativas ni a propuestas moderadas”.⁶⁸³ Esta atmósfera radical sumada a la supresión de libertades individuales,⁶⁸⁴ produjo que el sistema político se enfocara hacia mediados de la década en los ciudadanos de los sectores acomodados, a los cuales el régimen denominó como “subversivos”, “anarquistas” y “traidores” de la Patria.⁶⁸⁵

A esta alterada atmósfera se sumó un evento conmocionante que sellaría el destino de los Pueyrredón. El 7 de marzo de 1835 la Sala de Representantes le otorgó “toda la suma del poder público” a Juan Manuel de Rosas.⁶⁸⁶ Estas facultades extraordinarias,⁶⁸⁷ sumadas a la autoridad ejercida por la figura política más importante y poderosa de Buenos Aires,⁶⁸⁸ configuraron un sistema republicano de excepción que buscó legitimarse en la Dictadura de la antigua Roma.⁶⁸⁹ Dicho carácter estuvo dado esencialmente por la instrumentalización del poder, el cual con miras a combatir la oposición recurrió a múltiples mecanismos que comprendieron desde la intimidación a la obligación de portar la divisa punzó, pasando por la confiscación de bienes e incluso en casos más severos, el asesinato de disidentes.⁶⁹⁰ Teniendo en cuenta la concepción de orden articulada por Rosas en torno al “imperio de la

⁶⁸³ Rosa Pagani, Nora Souto y Fabio Wasserman, “Cap. VIII. El ascenso de Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827-1835)” en Noemí Goldman (Dir), *Nueva Historia Argentina. Tomo III. Revolución, República y Confederación (1806-1852)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 309.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 328.

⁶⁸⁵ Ricardo Salvatore, “Cap. IX. Consolidación del régimen rosista (1835-1852)” en Noemí Goldman (Dir), *Nueva Historia...*, *op. cit.*, p. 328.

⁶⁸⁶ Marcela Ternavasio, *Historia de la Argentina, 1806-1852*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 199.

⁶⁸⁷ Interpretada por los sectores afines al gobierno como una muestra del “sentir de la opinión pública”, para los opositores significaba una acentuación de las características dictatoriales del régimen. En cualquier caso, constituyó una intensificación de la persecución y la violencia que le permitía al régimen “decidir ejecuciones a voluntad”. Cfr. Ricardo Salvatore, *op. cit.*, p. 329; Marcela Ternavasio, *op. cit.*, p. 206.

⁶⁸⁸ Rosa Pagani, Nora Souto y Fabio Wasserman, *op. cit.*, p. 309.

⁶⁸⁹ Si bien basado en facultades extraordinarias, el ejercicio del poder en Rosas actuaba dentro de las instituciones de la República y con un lenguaje que aludía a un discurso republicano clásico, refrendando su autoridad en la voluntad popular. A su vez, el orden rosista estaba fundado en el “imperio de la ley” como premisa central, mediante la cual se pretendía “restaurar la obediencia” a las mismas. Véase Jorge Myers, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1995, pp. 76-77.

⁶⁹⁰ Ricardo Salvatore, *op. cit.*, p. 329; Marcela Ternavasio, *op. cit.*, p. 211.



ley”⁶⁹¹ y la implementación de medios coercitivos que garantizaran el consenso necesario para dichos imperativos, la convergencia del poder público en sus manos no hizo sino intensificar la virulencia de las modalidades y las prácticas políticas. Paulatina aunque decididamente entonces, las persecuciones comenzaron a formar parte de un “aparato represivo cada vez más sofisticado” encarnado en la policía y la Mazorca, que le permitía al régimen “decidir ejecuciones a voluntad”.⁶⁹²

Estas alteraciones políticas configuraron un contexto amenazante para la posición social, otrora favorable, de Juan Martín de Pueyrredón y su familia, la cual comenzó a verse asediada⁶⁹³ por esta atmósfera de intolerancia que se respiraba en Buenos Aires.⁶⁹⁴ Ante un escenario teñido con las coloraciones del conflicto y la disputa, los Pueyrredón deciden emigrar al extranjero y el 13 de mayo de 1835 se embarcan rumbo a Burdeos,⁶⁹⁵ para de allí establecerse definitivamente en París por un tiempo. Contaba entonces Prilidiano Pueyrredón con 12 años y su prolongada residencia en la capital francesa serían alternadas con breves estancias veraniegas en Cádiz. Posiblemente la elección de la ciudad andaluza como destino estival obedezca a que Juan Martín de Pueyrredón residió allí durante su misión diplomática en España, entre 1806 y 1809⁶⁹⁶ -una serie de epístolas del propio Pueyrredón confirman tal hipótesis-. Las razones que llevaron a la familia a elegir París como destino parecen responder a varios factores. Por un lado, la ascendencia francesa que tenía la familia Pueyrredón, lo cual sumado a sus recursos económicos, lazos familiares⁶⁹⁷ y los contactos que mantenía Juan Martín de Pueyrredón en Francia debido a su condición de comerciante y ex diplomático, posibilitaron conjuntamente un tercer motivo de singular

⁶⁹¹ Jorge Myers, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁹² Marcela Ternavasio, *op. cit.*, pp. 209-210 y p. 206.

⁶⁹³ En la disputa entre unitarios y federales, si bien Pueyrredón “no estaba embanderado directamente” con ninguna de las dos facciones, y de hecho se ubicó como intermediario entre ambos sectores cuando estalló el levantamiento de Lavalle en 1829, no obstante, por haber formado parte del Concejo de Estado creado por aquel, fue considerado unitario. Cfr. Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo Diccionario... op. cit. Tomo V: N-Q*, p. 618; Ignacio Zubizarreta, *Unitarios. Historia de la facción política que diseñó la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 2014, p. 100.

⁶⁹⁴ Ignacio Zubizarreta, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁹⁵ Vicente Osvaldo Cutolo, *op. cit.*, p. 618; Hjalmar Gammalssom, *op. cit.*, p. 398.

⁶⁹⁶ Véase Juan Martín de Pueyrredón “Carta al excelentísimo Cabildo y Ayuntamiento de Buenos Aires (número 1 y 2)”, Cádiz, 10/9/1808 y 27/9/1808; Juan Martín de Pueyrredón “Carta a los húsares de Buenos Aires”, Cádiz, septiembre de 1808 en Museo Mitre, *Documentos del archivo de Pueyrredón, Tomo II*, Buenos Aires, Coni, 1912, pp. 47-76.

⁶⁹⁷ Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo diccionario... op. cit.*, 618.



peso: considerar Francia como un destino apropiado para que el joven Prilidiano continúe su educación. El país galo además, y su capital en particular, atraía como pronto veremos, las juventudes de distintos países que buscaban tomar contacto con la “alta cultura” europea en todas sus aristas.

De manera tal que 1835 representó el momento en el cual Pueyrredón abandonó suelo porteño, mientras en el ámbito local comenzaba a gestarse “el inicio del Romanticismo”⁶⁹⁸ con la llamada *Generación del '37*. Compuesta por jóvenes tales como Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, Bartolomé Mitre, Vicente Fidel López, Miguel Cané o Juan María Gutiérrez, se trató de un grupo de intelectuales que ejercieron una notoria influencia en el ámbito cultural local hasta finales del siglo XIX, teniendo como dimensión articuladora en sus producciones la importancia de ubicar sus obras al servicio de la “nación”, elemento romántico por excelencia y de elusiva naturaleza.⁶⁹⁹ Acusados de opositores, estas personalidades “se verían obligados – uno tras uno- a emprender el duro camino del exilio”⁷⁰⁰ durante los tiempos del régimen rosista, aunque el éxito posterior de esta empresa tanto como su difusión, hará que se la llegue a considerar como el “paradigma de la emancipación mental” de América Latina.⁷⁰¹ Con muchas de estas figuras -y otras- tomaría contacto Prilidiano al regresar a Buenos Aires dos décadas después de su partida.

Si bien alejado de Buenos Aires aunque en sintonía con los avatares románticos europeos, Prilidiano Pueyrredón experimentará su formación académica en París, una ciudad singular que marcará buena parte de su trayectoria formativa. Algunos de los

⁶⁹⁸ Jorge Myers, “Cap. X. La Revolución de las Ideas: La generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas” en Noemí Goldman (Dir), *Nueva Historia...*, op. cit., p. 384.

⁶⁹⁹ Sobre la idea de “nación” como entidad cultural cohesionante ha existido un extenso debate dentro de la historiografía. Véase entre otros Ernst Gellner, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1988; Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1991; José Carlos Chiaramonte, *Nacionalismo y liberalismo económicos en Argentina, 1860-1880*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985 (1971); Benedict Anderson, op. cit.; José Carlos Chiaramonte, *Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político en tiempos de la independencia*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004; Elías Palti, *La nación como problema. Los historiadores y la cuestión nacional*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006; Fabio Wasserman, “El concepto de nación y las transformaciones del orden político en Iberoamérica (1750-1850)” en Javier Fernández Sebastián, *Diccionario político y social del mundo iberoamericano... op. cit.*, 2009, pp. 849-978.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 401.

⁷⁰¹ Javier Sasso, “Romanticismo y política en América Latina: una reconsideración” en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Arroqui (Comps.), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Avila, 1994, p. 76



pormenores de aquella prolongada estadía nos permitirán realizar una pintura más nítida no solo de nuestro personaje sino también de las oportunidades con las cuales pudo haber modelado su capital intelectual y sensible.

5. II. Trayectoria formativa (1835-1854)

Como hemos adelantado Prilidiano Pueyrredón residió casi dos décadas fuera de Buenos Aires, entre 1835 y 1854. En este interregno tuvo un regreso fugaz en 1849 con motivo de la muerte de su padre, momento en el cual pintó uno de sus cuadros más célebres, el *Retrato de Manuelita de Rosas* en 1851 (A2, imagen 1). Durante su estadía en el extranjero, se estableció más de una década en París (1835-1841 y 1841-1850), un trienio en Río de Janeiro (1841-1844)⁷⁰² y estancias veraniegas en España durante las décadas de 1830, 1840 y 1850. En estas incursiones tomó contacto en el plano artístico con la obra del pintor y grabador José Madrazo, mientras que en el plano sentimental trabó relación con la gaditana Alejandra Heredia.

Si bien el ambiente artístico e intelectual tanto de España como de Brasil influyeron sobre el joven Pueyrredón -a juzgar por las numerosas vistas de paisajes que efectuó sobre estos sitios-, consideramos que su estancia en la capital francesa resultó central en su formación debido a tres motivos. En primer lugar por tratarse del sitio donde transcurrió el mayor lapso temporal en el extranjero, concretamente más de la mitad de su residencia en el exterior y casi un tercio de su vida. En segundo término, por representar la consecución de la formación de Pueyrredón como pintor, entre los 12 y los 27 años. Finalmente, porque cuando en 1854 regresa para establecerse definitivamente a Buenos Aires, sus propios contemporáneos lo catalogaron como un representante de la vertiente oficial de la escuela pictórica francesa.⁷⁰³ Se ponía en evidencia de esta manera no solo el influjo de esta nación en su trayectoria artística sino también el capital simbólico que dicha formación le proveía en el ámbito local. Cabe enfatizar además la preponderancia cultural de Francia durante

⁷⁰² D'Onofrio sugirió la posibilidad de que el joven Prilidiano haya tomado contacto con artistas emigrados franceses exiliados en la ciudad carioca tras la caída de Napoleón. Por tratarse de un breve lapso temporal y no disponer de documentación que permita confirmar fehacientemente tales relaciones, no hemos podido ahondar en este interregno de su trayectoria. Sin dejar de lado la posible influencia de las prácticas estéticas desarrolladas en Río de Janeiro o Cádiz durante su formación pictórica, consideramos que el contexto cultural de París resultó de gran estímulo en la configuración de algo más que criterios estéticos: modeló una visión de mundo en el joven Pueyrredón. Cfr. Arminda D'Onofrio, *op. cit.*, pp. 19-21.

⁷⁰³ *La Tribuna*, Buenos Aires, 24/7/1858.



buena parte del siglo XIX, ejerciendo una notoria influencia sobre Buenos Aires y llegando incluso a inscribirse como un espejo en el cual esta pretendía reflejarse, hasta adquirir el mote de la París de América Latina hacia finales de siglo.

Regresando al itinerario familiar entonces, los avatares políticos antes citados hicieron que hacia mediados de la década de 1830 los Pueyrredón se establezcan en París. Allí residieron durante los períodos del ciclo lectivo –dado que Prilidiano cursaba sus estudios secundarios–, alternados con visitas a otras ciudades dentro de Francia y fuera de ella en vacaciones.⁷⁰⁴ En tiempos en que la familia residió en Francia, esta había experimentado significativas transformaciones en el plano social y político que conviene mencionar para comprender mejor aquella atmósfera. La revolución de julio y la posterior jura de la Constitución por el “rey burgués” Luis Felipe de Orleans el 9 de agosto de 1830 no solo imponían una monarquía limitada en oposición a los preceptos del Congreso de Viena⁷⁰⁵ instaurado tras la caída de Napoleón en la batalla de Waterloo de 1815, sino que significaba “la derrota definitiva de las aristocracias absolutistas”⁷⁰⁶ con el también definitivo ascenso de la burguesía a las órbitas de influencia política.

Bajo el influjo del liberalismo –entendido como libertad individual e igualdad civil– y del romanticismo –en tanto actitud de rechazo a la imposición de modelos pretéritos–, Francia experimentó un nuevo ordenamiento durante la década de 1830 en el cual la sociedad adquirió una fisonomía más abierta y liberal⁷⁰⁷ que la experimentada bajo la restauración borbónica de las décadas precedentes. Por otra parte, el caso específico de París merece un tratamiento especial debido a sus particularidades como escenario-epicentro de Europa. Por tratarse de la capital cultural del siglo XIX, cualquier intento de descripción de esta abigarrada ciudad resulta insuficiente y por otra parte escapa a nuestros objetivos. Quisiéramos destacar sin embargo y a los fines de nuestra indagación, algunos aspectos que

⁷⁰⁴ Entre ellas Cádiz, Pau, Olorón y Burdeos. Véase Hjalmar Gammalsson, *op. cit.*, p. 399.

⁷⁰⁵ Nos referimos especialmente al principio de “monarquía legítima” o absoluta. El proceso iniciado con la derrota de Napoleón en 1815 encontrará su declinación en 1848 con la denominada “primavera de los pueblos”, evento que derribará las formas políticas propias del *Ancien Régime*. Véase Susana Bianchi, *op. cit.*, pp. 143-144; Eric Hobsbawm, *La era de la revolución...*, *op. cit.*, p. 311.

⁷⁰⁶ Susana Bianchi, *op. cit.*, p. 138.

⁷⁰⁷ Con el término *liberal* aludimos a una filosofía política orientada a salvaguardar las libertades, ya sea políticas como económicas e individuales. Dicho *corpus* ideológico, junto al romanticismo y al nacionalismo, fueron las bases de las revoluciones de 1830. Susana Bianchi, *op. cit.*, pp. 134-135.



consideramos significativos de aquel escenario en el cual se formó Prilidiano Pueyrredón y que impactarán en mayor o menor medida, por medio suyo, en Buenos Aires.

Desde un punto de vista cultural es posible advertir en el París de finales de la década de 1830 e inicios de la siguiente una auténtica ebullición artística, con la convergencia de numerosas técnicas, procedimientos, fundamentos, artistas y contextos. Desde el neoclasicismo de tradición davidiana al naturalismo de exterior, pasando por la explosión del paisajismo y la resonante irrupción del romanticismo como notas dominantes de una efervescencia pictórica que no haría sino acentuarse en décadas posteriores. También se asistió por entonces a la conquista de la litografía como mecanismo de reproducción de imágenes, mientras que el daguerrotipo daba sus primeros y decisivos pasos como aparato de fijación icónica sobre un plano. Y si el arte de la calumnia contaba ya un desarrollo previo considerable,⁷⁰⁸ fue en estos tiempos donde irrumpieron definitivamente la ilustración, la caricatura y la sátira política de la mano de artistas como Honoré Daumier y publicaciones como *Le Charivari* –fundada en 1832 y tomada como punto de referencia tiempo después para una publicación como *El mosquito* en Buenos Aires-⁷⁰⁹ o *L'Illustration* –la cual se presentaba pomposamente en su primer número del sábado 4 de marzo de 1843 con 22 grabados-.⁷¹⁰ Además de estas novedades y del sitio destacado que paulatinamente adquiría lo icónico en la prensa, los mecanismos visuales en general asumían un creciente protagonismo con la multiplicación de dispositivos ópticos como los panoramas, cosmoramas, dioramas,⁷¹¹ linternas mágicas y estereoscopios.⁷¹²

En paralelo a estos procedimientos se perfilaba una figura paradigmática de la vida urbana parisina que se afianzará a lo largo del siglo XIX. Nos referimos al famoso *flanêur*, entendido como consumidor móvil de una incesante profusión de imágenes, situaciones y objetos que “atrapa las cosas al vuelo”⁷¹³ y cuya actividad de observación, tanto de los

⁷⁰⁸ Robert Darnton, *El diablo en el agua bendita o el arte de la calumnia de Luis XIV a Napoleón*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

⁷⁰⁹ Claudia Román, *Prensa, política... op. cit.*, p. 38

⁷¹⁰ *L'Illustration. Journal Universel*, n° 1, vol. 1, París, 4/3/1843.

⁷¹¹ Existen intensas relaciones entre estos dispositivos y los orígenes de la fotografía. En efecto, el propio Daguerre había sido director por más de quince años del célebre diorama de París, siendo “un hombre de imágenes y un hombre público”. Véase Quentin Bajac, *La invención de la fotografía: la imagen revelada*, Barcelona, Blume, 2011, p. 15.

⁷¹² Jonathan Crary, *Las técnicas del observador... op. cit.*

⁷¹³ Walter Benjamin, “El *flanêur*” en Walter Benjamin, *El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p. 105.



escaparates como de las mercancías, se constituía como uno de los comportamientos definitorios del *flanêur* histórico. Configurado en torno a premisas vagas y marcado por la curiosidad, el flaneur puede ser definido como un individuo atravesado por “la ausencia de objetivos en su callejeo y la reflexividad de la mirada”.⁷¹⁴ En tiempos en que Pueyrredón habitó la capital francesa esta figura resultaba cada vez más recurrente en las calles parisinas, extendiendo su ámbito también al género femenino con la irrupción de la *flaneuse*. Precisamente por los años en que Pueyrredón vivió en París, Domingo Faustino Sarmiento visitó dicha ciudad y ofreció algunas impresiones sobre la misma, lo cual nos permiten cotejar una mirada extranjera y coterránea de Pueyrredón sobre la solicitada capital. Específicamente en 1846 y respecto a la figura del emergente *flanêur*, el sanjuanino lo definió como alguien que desarrollaba “(...) una función privilegiada, en que nadie osa interrumpir a otro. El *flanêur* tiene derecho de meter sus narices por todas partes”.⁷¹⁵ Mientras la emergencia de esta singular figura resultaba cada vez más sólida en paisaje urbano parisino, el mismo se veía modificado también por otra irrupción novedosa y sensorialmente excitante como los “pasajes” o “galerías”.

Respecto a estos famosos “pasajes” el filósofo Walter Benjamin observaría tiempo después que se trataba de “un centro para el comercio de las mercancías de lujo. En su decoración, el arte se pone al servicio del comerciante. Los contemporáneos no se cansan de admirarlos. Por mucho tiempo seguirán siendo un punto de atracción para los extranjeros”.⁷¹⁶ En su guía parisina para el extranjero de 1845 el médico, escribano y ministro de finanzas francés Albert Montémont destacaba que los pasajes estaban “están llenos de ricas tiendas e iluminadas por su bóveda de vidrio”.⁷¹⁷ También llamados galerías por conectar calles o edificios entre sí, los pasajes fueron diseñados y construidos como corredores cubiertos por techos de cristal. Generalmente revestidos de mármol, recibían la luz desde arriba y en su interior se sucedían las tiendas más elegantes de la época. Transitar

⁷¹⁴ Dorde Curvardic García, *El flanêur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*, París, Editions Publibook Université, 2012, pp. 177-178.

⁷¹⁵ Domingo Faustino Sarmiento, “Carta a Antonio Aberastain, 4/9/1846” en Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes en Europa, África i América*. Santiago, Julio Belin, 1849, p. 182.

⁷¹⁶ Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX” en Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, pp. 45-46.

⁷¹⁷ [“Tous sont garnis de riches boutiques et éclairés par leur voûte vitrée”] Albert Montémont, *Guide universel de l'étranger dans Paris ou nouveau tableau de cette capitale*, Paris, Garnier Frères, 1845, p. 253.



por su interior era toda una experiencia entonces y tal vez por ello se los denominó como un auténtico “mundo en miniatura”⁷¹⁸ con singulares atractivos, siendo escenarios privilegiados por ejemplo de las primeras iluminaciones a gas.⁷¹⁹

Aunque no disponemos de material empírico que lo confirme fehacientemente, existe la posibilidad de que durante su etapa de residencia en la capital parisina Pueyrredón haya sido testigo, directa o indirectamente, de un evento impactante y a todas vistas muy singular. Entre julio y agosto de 1839 el astrónomo, matemático, físico y diputado francés François Jean Dominique Arago presentó ante la cámara legislativa francesa un invento revolucionario con nombre propio que modificaría la faz de lo visual como el daguerrotipo.⁷²⁰ Pocos años después el prestigioso científico, ciertamente estimulado por las tentaciones escópicas, montará un telescopio en las adyacencias de la ciudad con el cual prometía que se “acercará la luna” a París. Aunque no estamos en condiciones de afirmar que Pueyrredón haya tomado contacto con este tipo de eventos o experiencias, resulta conveniente sopesar que los mismos influenciaron significativamente el ambiente en el cual el joven modeló tanto su sensibilidad artística como su conducta visual.

Los abreviados ejemplos anteriores nos ofrecen indicios acerca del entorno reinante durante el período que transcurrió Pueyrredón en París, fuertemente atravesado por dimensiones de carácter político, cultural y visual. Llegados a este punto debe considerarse que París se presentaba a los ojos de propios y extranjeros como una ciudad con intensidad e

⁷¹⁸ Walter Benjamin, “Pasajes de París (II)” en Walter Benjamin, *Libro de los pasajes... op. cit.*, p. 865.

⁷¹⁹ Algunos de los pasajes disponibles por entonces eran el de *du Caire* (el más antiguo de todos, construido en 1798), *Panoramas* (1799), *Delorme* (1808), *l'Opera* (1822-1823), *Vivienne* (1823-1826), *Vèro-Dodat* (1826), *Colbert* y *Choiseul* (1826-1827), *Vendome* (1827), *Puteaux* (1839), así como la recientemente inaugurada *Galerie de la Madeleine* (1845). Cfr. Albert Montémont, *op. cit.*, pp. 253-254; Andrew Ayers, *The architecture of Paris: An Architectural guide architectural*, London, Axel Menges, 2004, pp. 386-388.

⁷²⁰ Arago definió en aquella ocasión al Daguerrotipo como un “medio de producción exacto y veloz”, que “engendra” “imágenes fieles”, especialmente caracterizado por la producción de “resultados seguros y simples”. Considerada como una “maravillosa invención” tanto artística como científica, la patente del daguerrotipo fue extendida bajo licencia pública -anticipándose a Talbot y el gobierno británico que pretendía privatizarla-, otorgándole a Daguerre una pensión vitalicia de 6.000 francos y concediéndole además la Legión de Honor. Las tentativas y experimentaciones de Daguerre con la cámara oscura contaban varios años al momento de la presentación de Arago, pues en efecto había sido director por más de quince años del diorama de París, lo cual lo convertía en “un hombre de imágenes y un hombre público”. Cfr. François Arago, *Rapport sur le Daguerrotipo*, Paris, Bachelier, 1839, p. 10 y pp. 23-27; José Vanderlepe, *Manual enciclopédico ó Repertorio universal de noticias interesantes, curiosas e instructivas sobre diferentes temas, útil a toda clase de personas*, Madrid, Boix, 1842, pp. 132-134; Jean-Claude Lemagny y André Rouillié, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988; Boris Kossov, *Fotografía e Historia*, Buenos Aires, La marca, 2001; Quentin Bajac, *op. cit.*, p. 15.



incentivos crecientes. Así lo expresaba el autor del *Facundo*, quien nos brinda una caracterización muy vívida de esta capital como una “ciudad torbellino” por sus ruidos⁷²¹ y “ciudad maquina” por su intensidad.⁷²² Con asombro evaluaba que:

Solo en París tambien, el extranjero es el dueño, el tirano de la ciudad. Museos, galerías, palacios, monumentos, todo está abierto para él (...) Mostrar su pasaporte á la puerta, es mostrar una firma ante el cual se quita el sombrero el conserje.⁷²³

En alusión a la variedad sensible que París ofrecía para alguien “habitudo a la quietud de las calles de sus ciudades americanas”,⁷²⁴ Sarmiento remarcaba que “(...) el parisense marcha impasible en medio de este hervidero de carruajes que hacen el ruido de una cascada”. Ante tanto alboroto añadiría una pincelada que, entendida como confesión de carácter sensible, nos resulta por demás significativa: “Ando lelo; paréceme que no camino, que no voi sino que me dejo ir, que floto sobre el asfalto de las aceras de los bulevares.”⁷²⁵ Estas y otras irrupciones sensoriales descritas por Sarmiento nos permiten imaginar el espacio transitado por Pueyrredón como un lugar cargado de estimulaciones, con variedad de ofertas y de estímulos casi a cada paso. Pues en suma “París es un pandemónium, un camaleón, un prisma”, sitio que permite y estimula el consumo visual ya que -prosigue el sanjuanino- allí “puedo estasiarme ante las litografías, grabados, libros i monedas espuestas a la calle en un almacén”.⁷²⁶ Finalmente, Sarmiento se pregunta:

¿Es ud artista? Aun dura la esposicion del Louvre de 1846. Dos mil cuatrocientos objetos de arte, cuadros, estatuas, grabados, jarrones, tapices de Gobelin, que ocupan legua i media en los salones del Louvre.⁷²⁷

⁷²¹ Domingo Faustino Sarmiento, “Carta a Antonio Aberastain...” *op. cit.*, p. 191.

⁷²² *Ibid.*, p. 183.

⁷²³ *Ibid.*, p. 184.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁷²⁵ *Ibid.*

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 187.



A juzgar por tales impresiones, se trataba de una atmósfera estimulante para un individuo cualquiera y especialmente conveniente para la formación de un artista, en un contexto estético que además se hallaba atravesado por un romanticismo que paulatinamente se constituía como “la moda característica en el arte y en la vida”.⁷²⁸ París en efecto recibía a pintores de todo el mundo para estudiar con artistas clásicos como Jean Auguste Dominique Ingres o Paul Delaroche, contemplar las obras de Jacques Louis David, Eugene Delacroix o Theodore Gericault, asistir a los Salones Nacionales que se realizaban anualmente o a las exposiciones del Louvre, entre otros variados estímulos social y visualment considerables.

Esta multiplicidad de incitaciones constituía un ecosistema efervescente, modelando la trama de una ciudad moderna y pujante como la capital francesa de mitad del diecinueve. En tal contexto Pueyrredón no solo circulará y consumirá estas ofertas sino que también cultivará formalmente su capacidad artística asistiendo regularmente desde sus 22 años a los cursos de arquitectura del *Instituto Politécnico de París*, también conocida como la *Ecole Polytechnique*. Fundada el 11 de marzo de 1794 por Gaspar Monge y Lazare Carnot bajo la denominación de *Escuela central de trabajos públicos*, la *Ecole* recibió el nombre de “politécnica” un año después, en septiembre de 1795.⁷²⁹ Los motivos de este apelativo eran en alusión a la diversidad de las técnicas allí enseñadas, entre las que se contaba ingeniería, arquitectura, mecánica, matemática y astronomía, entre otras.⁷³⁰ Si bien la *Ecole* sufrió alteraciones en su nombre producto de los avatares políticos,⁷³¹ su espíritu se mantuvo a través del tiempo. Caracterizada por un “antirrealismo militante”⁷³² durante la época de la restauración borbónica (1815-1830), a partir de 1830 estará imbuida de una lógica liberal, contribuyendo a la extensión del proceso de industrialización de la economía y la sociedad francesa desde mediados del siglo XIX.⁷³³ Así entonces la *Ecole* donde se formó Pueyrredón se inscribía de manera convergente con el contexto que habitaba el personaje. Una ciudad

⁷²⁸ Eric Hobsbawm refiere con ello al período por el denominado como “doble revolución” (1789-1848). Véase Eric Hobsbawm, *La era de la revolución, 1879-1848*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 274.

⁷²⁹ Ecole Polytechnique, *Livre du centenaire. 1794-1894*, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1895, p. LVI [en línea]

⁷³⁰ Ivor Grathhan-Guinness, “The *Ecole Polytechnique*, 1794-1850: Differences over Educational Purpose and Teaching Practice” en *The American Mathematical Monthly*, vol. 112, n° 3, 2005, p. 233 [en línea]

⁷³¹ Entre esos vaivenes cabe señalar que Napoleón Bonaparte en 1806 le otorga un rango militar, Luis XVIII la rebautiza como *École Royale* y en 1852 Napoleón III la denominará *École Impériale*.

⁷³² Eric Hobsbawm, *La era de la revolución...*, *op. cit.*, p. 296.

⁷³³ Ivor Grathhan-Guinness, *op. cit.*



que como París, se hallaba configurada bajo una inspiradora y heterogénea textura, representando un auténtico estímulo sensible a cada paso: jardines, modas y muchedumbres –contaba por entonces con más de un millón de habitantes⁷³⁴-, pasajes, individuos, ofertas y mercancías, donde todo era puesto en circulación y donde también primaba el movimiento y los intercambios. Pueyrredón tuvo así la posibilidad de contemplar grandes palacios, arcos, columnas, puentes y monumentos; concurrir a museos, teatros, galerías y almacenes; o bien frecuentar los numerosos cafés, *bazars*, bulevares, gabinetes de lectura, salones, fuentes, plazas y parques que impactarán tanto en su concepción estética, como en su visión del espacio público. Pudo también asistir a los célebres Salones Nacionales,⁷³⁵ presenciar los inicios y la expansión del daguerrotipo e incluso asistir a las Ferias Industriales entre 1834 y 1849,⁷³⁶ prolegómenos modernizantes de las multitudinarias Exposiciones Universales de la segunda mitad del siglo XIX. En París en definitiva *todo estaba abierto para él*.

Esta marejada de estímulos sensoriales permitió configurar en nuestro personaje una mirada moderna: caleidoscópica y dinámica, como demostrará posteriormente con su variada obra de regreso a Buenos Aires a partir de 1854. Al mismo tiempo, la formación experimentada en la *École Polytechnique* le permitió desarrollarse como un artista polivalente en la ciudad porteña, espacio donde se consolidaría en sus diversas ramas tales como ingeniería, arquitectura, urbanismo, paisajismo, dibujo y pintura, constituyéndose como un personaje culturalmente destacado. De tales recorridos y sus implicancias nos encargaremos a continuación.

5. III. Inserción en la escena local (1850-1870)

Lo expuesto hasta aquí en relación a la importancia de los lazos familiares y de la trayectoria formativa de Pueyrredón constituyen aspectos que coadyuvaron a posicionar al artista como un personaje destacado en la sociedad porteña de su época. Dicho prestigio se vio consolidado en buena medida gracias a la intensa actividad que desarrolló el artista en la ciudad de Buenos Aires a mediados del siglo XIX. Con respecto a ello, la selección del

⁷³⁴ Eric Hobsbawm, *La era de las revoluciones...*, op. cit., p. 315.

⁷³⁵ Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, México, Balsa de medusa, 2017, pp. 96-99.

⁷³⁶ Stephan Flachard, *L'Industrie. Exposition de 1834*, París, Henry Dupuy, 1834.



período 1850-1870 indica no sólo el asentamiento del artista en Buenos Aires⁷³⁷ sino que responde también a su momento de madurez productiva, tomando como primer registro su trabajo sobre Manuelita Rosas realizado en 1851 (A2, imagen 1) y como último el lienzo en que retrató a su padre y que donó a la Universidad de Buenos Aires *post mortem*, a finales de 1870 (A2, imagen 2).⁷³⁸

Durante estas dos décadas el recorrido efectuado por Pueyrredón en Buenos Aires resultó heterogéneo y con distintos perfiles. Tal como hemos adelantado ya en nuestro capítulo 1, sus acciones incluyeron no solo la actividad pictórica sino también la planificación, diseño, ejecución y refacción de numerosas obras públicas en una ciudad que se percibía a sí misma de manera distinta. El clima cultural asumía diversidades y reconfiguraciones pues en palabras de Paula Bruno, con la caída de Rosas en 1852 y la escisión de Buenos Aires, se dibujó cierto desdoblamiento cultural que no era novedoso en cuanto a su naturaleza sino más bien respecto de su forma: “esta vez no había un ‘adentro’ rosista y un ‘afuera’ depositario de la cultura y opuesto al rosismo. Ahora, la Confederación y Buenos Aires organizaban sus espacios culturales de manera paralela”.⁷³⁹ En esta organización la figura de Pueyrredón resultó clave para una Buenos Aires escindida en múltiples sentidos y proyectada de varias maneras.

Visiblemente comprometido con la realidad local durante el período secesionista de Buenos Aires (1852-1862), la intensa actividad de Pueyrredón se debió no solo a una sólida formación en el extranjero sino también gracias a su amistad con dos funcionarios encumbrados del Estado de Buenos Aires como Cayetano María Cazón y Miguel de Azcuénaga. El primero tuvo a su cargo la Jefatura de Policía mientras que el segundo fue Vicepresidente del Concejo Municipal. Ambos tenían entre sus tareas de gobierno las

⁷³⁷ El período de residencia 1850-1870 se halló interrumpido por un breve interregno (1851-1854) en el cual Pueyrredón viajó al exterior para resolver cuestiones económicas vinculadas a la muerte de su padre. Allí acrecentará su vínculo con Alejandra Heredia y tendrá una hija, llamada Urbana María Magdalena. Véase Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *op. cit.*, p. 16.

⁷³⁸ Otro proyecto que concluyó con posterioridad al deceso de Prilidiano Pueyrredón fue el Puente Barracas, inaugurado en noviembre de 1871. El mismo había sido diseñado y financiado por nuestro personaje e inaugurado en 1867, momento en el cual se derrumbó debido a un error en sus cimientos. Volvió a emprender la tarea de reconstrucción y el puente persistiría hasta la inundación del Riachuelo en septiembre de 1884.

⁷³⁹ Paula Bruno, “La vida letrada porteña entre 1860 y el fin-de-siglo. Coordinadas para un mapa de la elite intelectual” en *Anuario IEHIS*, n° 24, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2009, p. 341.



funciones edilicias, trabajando en estrecha colaboración con Prilidiano Pueyrredón.⁷⁴⁰ No obstante, existen también otras razones que explican su recurrente presencia en los proyectos municipales.

La inserción del artista en una ciudad que como vimos en el capítulo anterior experimentaba una primaria expansión demográfica, con una población que se duplicó en el lapso de 15 años y teniendo en cuenta su experiencia en una ciudad moderna con más de un millón de habitantes como París, posiblemente habilitó aún más la estima local para que su figura sea considerada por las autoridades locales a la hora de abordar cualquier proyecto de gran envergadura. Pueyrredón se convirtió así durante la segunda mitad de la década de 1850 y la década siguiente en un referente cultural junto a otros personajes de magnitud como Charles Henry Pellegrini (constructor del Teatro Colón en 1857), Pedro Beare (creador del Catastro municipal realizado entre 1860 y 1870 al cual nos referiremos más adelante), Henry Hunt (planificador de buena parte de la arquitectura bancaria en la época)⁷⁴¹ y Joseph Dubourdieu (responsable de la estatua que culminó la Pirámide de Mayo en la reforma efectuada por Pueyrredón, entre otros trabajos escultóricos relevantes).

Visto desde una perspectiva general, se trató de un personaje que virtualmente monopolizó la proyección del espacio público porteño durante la segunda mitad de la década de 1850. Repasando de manera sucinta su actividad más destacada durante aquellos años veremos que la misma se compuso de tareas arquitectónicas y urbanísticas a través de la gestión municipal,⁷⁴² llevando adelante la refacción de la Iglesia del Pilar (1856), la

⁷⁴⁰ Arminda D'Onofrio, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁴¹ Henry, Henrique o Enrique Hunt fue un activo arquitecto inglés que construyó numerosos edificios durante la década de 1860. Constituyó junto a Hans Schroeder un estudio -ubicado en la calle Piedad n° 89- encargado de varias edificaciones como la Bolsa de Comercio de Buenos Aires (1861), las Iglesias de la capilla del señor (1864/66), de Tandil (1868) y la presbiteriana escocesa de Chascomús (1872). También llevaron adelante las sedes del Banco de Londres (1867) y del Banco de la Provincia de Buenos Aires (1869/75) -así como numerosas sucursales en toda la provincia-, además del Antiguo Banco Hipotecario de la Provincia de Buenos Aires (1872/76). Por su volumen de obras se lo considera como el precursor de la arquitectura bancaria en nuestro país, aunque su actividad no se redujo exclusivamente a este aspecto: en el plano legislativo, Hunt fue representante municipal por Catedral al Sud y Diputado provincial por la ciudad en 1866, además de actuar como perito de la obra pública, comprobando el estado de calles y edificios. Cfr. *Impuesto de Patentes... op. cit.*, p. 3; Alberto de Paula, "El neorrenacentismo y los 'Revivals'" en Marina Waisman (et. al.), *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Summa, 1980, pp. 68-69; Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, "Sesión del 5 de abril de 1866" en *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta Americana, 1868, p. 1; *Actas del Concejo Municipal de la ciudad de Buenos Aires, correspondiente al año 1862*, Buenos Aires, Optimus, 1911, p. 165.

⁷⁴² Roberto Amigo, "Prilidiano Pueyrredón...", *op. cit.*, p. 37.



transformación de la Plaza de la Victoria (1856) y de la pirámide de Mayo (1856-1857); la reforma del templo de Quilmes (1857); los planos de una nueva casa de Gobierno (1858); el proyecto de la capilla del Cementerio Sur (1858);⁷⁴³ la ampliación del Hospital general de hombres (1858)⁷⁴⁴ y la proyección de un puente para el pueblo de Barracas (1867), por citar solo los aportes más relevantes en la conformación de un renovado espacio público. Lo anterior nos muestra que su intervención en aquella cambiante ciudad no solo resultó profusa sino que incluyó variedad de acciones que fueron desde la construcción de nuevos edificios o la remodelación de los existentes, hasta la ampliación de calles y la generación de vías de comunicación. Pero antes de proseguir con sus acciones conviene detenernos en algunos de estos trabajos para evidenciar las repercusiones de los mismos y tomar dimensión de su relevancia en la época. Ello nos permitirá también rastrear ciertos indicios en su forma de trabajo que nos serán útiles para comprender con mayor nitidez su factura pictórica.

Uno de los tantos proyectos que llevó adelante Pueyrredón tuvo que ver con la proyección del Cementerio en la zona Sur, junto a su Iglesia y dependencias.⁷⁴⁵ Se encargó también de modelar “el mercado de frutos sobre la barranca”⁷⁴⁶ y remodeló la Nueva Aduana, sobre lo cual se pudo leer en marzo de 1857 en las páginas de *El Nacional*:

El domingo pasó el Sr. Gobernador, acompañado de los ministros de hacienda y de guerra á visitar el edificio de la Aduana. En esta ocasión fueron presentados á S. E. los planos levantados por el Sr. Pueirredon para una nueva casa de Gobierno; sobre la antigua, aprovechando de ella cuanto es posible, a fin de utilizar construcciones y materiales actuales (...) Ignoramos cual sea la opinión del gobierno sobre este pensamiento; pero el que alguna disposición debe tomarse, de que el viejo edificio está sin destino y

⁷⁴³ *Memoria de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires correspondiente al año 1858*, Buenos Aires, Imprenta de la Revista, 1859, pp. 35-36.

⁷⁴⁴ Vicente Cutolo, *op. cit.*, p. 621.

⁷⁴⁵ Acta de la 22^a sesión ordinaria celebrada por el Concejo Municipal el 18 de junio de 1858 en *Actas del Concejo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires correspondiente al año 1858*, Buenos Aires, Optimus, 1911, p. 153.

⁷⁴⁶ Acta de la 40^a sesión ordinaria celebrada por el Concejo Municipal el 19 de junio de 1857 en *Actas del Concejo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires correspondiente al año 1857*, Buenos Aires, Optimus, 1911, p. 252.



puede consentirse en que se le deje utilidad, cuando es ya una base para esta reforma que honraría al país.⁷⁴⁷

Como expresaba la crónica, la idea de refacción incluía el aprovechamiento de “cuanto sea posible” sobre lo existente, tesitura compartida por Pueyrredón al elaborar sus planos. De sus obras como ingeniero se destacó también el proyecto elaborado junto a Pedro Beare respecto al Puente de Barracas (A2, imágenes 3 y 4),⁷⁴⁸ el cual se inscribió como una iniciativa de gran magnitud en la época ya que implicó una construcción íntegramente de hierro forjado proveniente de Inglaterra, destinado a desempeñarse como un puente levadizo que permitiera el correcto funcionamiento de aquella zona. El proyecto terminó frustrado en su inauguración merced a un desacierto estructural de sus cimientos, ello debido a las características topográficas de la vera del Riachuelo, un escenario fangoso y de escasa densidad.⁷⁴⁹ Finalmente inaugurado en noviembre de 1871, recibirá el nombre de su principal mentor recientemente fallecido (A2, imagen 5) y permanecerá en pie hasta septiembre de 1884 cuando la gran inundación del Riachuelo acabó con él.⁷⁵⁰

A estas importantes actividades podemos sumar el diseño de numerosos canales de desagüe y puentes para la ciudad de Buenos Aires.⁷⁵¹ En el año 1860 además se inauguraron dos casillas para el resguardo del muelle de pasajeros de la Aduana también diseñadas por Pueyrredón, cuyo sistema consistía en una estructura integral de hierro con paredes de membrana.⁷⁵² En paralelo a estas acciones llevó a cabo obras privadas en las propiedades de algunos de sus amigos más cercanos, como el diseño paisajístico de la estancia *San Juan* de Leonardo Pereyra⁷⁵³ o la proyección de la Quinta de Miguel Azcuénaga (A2, imagen 6),

⁷⁴⁷ *El Nacional*, año V, n° 1455, Buenos Aires, martes 24 de marzo de 1857.

⁷⁴⁸ Prilidiano Pueyrredón y Pedro Beare, *Proyecto de puente para reemplazar el actual en el pueblo de Barracas*, Buenos Aires, 1867; Prilidiano Pueyrredón y Pedro Beare, *Detalle de proyecto de puente para reemplazar el actual en el pueblo de Barracas*, Buenos Aires, 1867.

⁷⁴⁹ Christiano Junior, *Vistas y costumbres de la república argentina*, Buenos Aires, el autor, 1876.

⁷⁵⁰ Eduardo Pignasco, *Biografía del Riachuelo*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968.

⁷⁵¹ José Alemán, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁵² Roberto Amigo y Patricia Giunta, “Cronología” en Roberto Amigo, Félix Luna y Patricia Giunta, *op. cit.*, p. 222.

⁷⁵³ Tanto Leonardo Pereyra como Prilidiano Pueyrredón compartían cierta predilección por los parques de las residencias europeas y se considera que habría sido el pintor quien sugirió la inclusión de un lago artificial como forma poética para realzar el ambiente exterior. El trabajo abarcaba una superficie de más de dos kilómetros cuadrados y al fallecer Pueyrredón el mismo fue concluido -y ampliado- por el paisajista belga Carlos Vereecke. La estancia *San Juan* adquirió renombre en su época como uno de los sitios donde se hallaban mayor diversidad de especies arbóreas, muchas de ellas foráneas como el eucalipto, cuyas semillas el propio Sarmiento le habría entregado a Pereyra. Cfr. Arminda D´Onofrio, *op. cit.*, pp. 111-112; Silvina Ruiz Moreno



actualmente la Quinta Presidencial de Olivos.⁷⁵⁴ Promediando la década de 1860 el director del *Correo del Domingo*, José María Cantilo, ofrecía una definición singular de nuestro personaje, caracterizándolo como “El arquitecto más caprichoso y espiritual que yo conozco y cuya pluma festiva siempre interesa”.⁷⁵⁵

Como este recorrido evidencia, la cantidad de trabajos de Pueyrredón incluyeron proyecciones, diseños y construcciones de distintos espacios dentro del escenario público, encargándose también de resignificar el ya existente, como evidenció con la reforma de la Plaza de la Victoria a finales de 1856, retratada unos años después por Esteban Gonnet (1864) en el primer álbum fotográfico sobre la ciudad (A2, imagen 7).⁷⁵⁶ Con seguridad no se trató del proyecto más complejo de Pueyrredón, aunque muy probablemente haya sido el de mayor repercusión, a juzgar por el impacto que tuvo dentro del espacio público porteño y por la apreciación que realizó la propia corporación Municipal en aquel entonces. Con motivo de la edición de su primera *Memoria Municipal* se incluyó en la portada una imagen de este reformado y neurálgico escenario (A2, imagen 8).⁷⁵⁷

Consideramos que la jerarquía de esta obra trascendió una dimensión técnica o estética pues a partir de entonces se consideró que la Plaza “podrá ofrecer en adelante alguna nueva adquisición que la hermosee”.⁷⁵⁸ Los motivos de la remodelación estaban dictaminados por las modificaciones que experimentaba el espacio citadino como escenario y así se explica desde la propia administración en dicha *Memoria* “el incremento de la población hace ya estrecha esa Plaza para la concurrencia de las fiestas cívicas, y por esto la Municipalidad ha pensado en proporcionar al pueblo diversos puntos de reunión en esos días, lo que dará ocasión de promover mejoras en otras plazas de la ciudad”.⁷⁵⁹ Como refiere Sonia Berjman, las modificaciones a esta área esencial incluyeron numerosos aspectos, acometiendo:

de Bunge, *Historia de los parques en la pampa*, Buenos Aires, El Ateneo, 1998, p. 96; Rafael Saralegui, “El penal más largo de la historia” en *La Nación*, Buenos Aires, 6/7/2005.

⁷⁵⁴ Francisco Bullrich, “La Arquitectura: El clasicismo romántico” en José Luis Romero y Luis Alberto Romero, *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos. Tomo I. Desde la Conquista hasta la Ciudad Patricia*, Buenos Aires, Altamira, 2000, p. 434.

⁷⁵⁵ *Correo del Domingo*, n° 10, Buenos Aires, 6/3/1864.

⁷⁵⁶ Esteban Gonnet, *Recuerdos de Buenos Aires... op. cit.*, lámina 12.

⁷⁵⁷ *Memoria de la Municipalidad de Buenos Aires correspondientes a los años 1856 y 1857*, Buenos Aires, Imprenta del Orden, 1858, p. 1.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.



(...) todas las facetas de aquel legendario espacio: reconstruyó la Pirámide, instaló asientos, pavimentó, formó jardines con canteros y plantó árboles paraísos en hilera circunscribiendo el perímetro. Alrededor de la plaza colocó una cadena sobre postes que sólo permitía el paso de los peatones, resguardándose así la integridad del paseo del posible destrozo por parte de los animales sueltos y del paso de vehículos, además de contribuir a jerarquizar el ámbito.⁷⁶⁰

La evaluación que el propio Pueyrredón hacía de aquella obra contemplaba variadas innovaciones, una de las cuales fue que “(...) se han plantado 300 árboles y se van a poner asientos enlosados, a formar jardines y a rodearla de una reja (...)”.⁷⁶¹ Dotándola de otro aspecto con la incorporación de un conjunto escultórico creado por Joseph Dubourdieu, el cual incluyó en cada una de las esquinas estatuas que representaban la industria, el comercio, la ciencia y las artes.⁷⁶² El encargado del estucado de la pirámide de Mayo fue Pedro Bonand, quien a instancias de Pueyrredón cobró 550\$ por contrato más una “gratificación” de 3.000\$ por “trabajos adicionales en la misma”.⁷⁶³

El proyecto fue de envergadura y tuvo implicancias sociales. Sus características también generaron debates en el interior de la comunidad. Así lo juzgaba Sarmiento al señalar que la obra recibió “muchas y muy apasionadas críticas” y de la cual creyó conveniente ensayar una defensa. Principalmente orientado a la colocación de árboles paraísos en aquel sitio, el alegato del sanjuanino se vio plasmado en un breve artículo publicado el 22 de agosto de 1856 en las páginas de *El Nacional*:

Muchas y muy apasionadas críticas suscita la ejecución de esta bella idea del señor Pueyrredón, adoptada por la Municipalidad. Quien halla mezquinos los paraísos, quien disparatado el plan, quien ve un embarazo en la presencia de los árboles. Creemos que cuando los veamos vestidos de hojas cesarán todas las críticas. En los rigores del

⁷⁶⁰ Sonia Berjman, *op. cit.*, p. 36

⁷⁶¹ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 1/11/1856.

⁷⁶² Pilar González Bernaldo de Quirós, *op. cit.*, p. 408.

⁷⁶³ “Acta de la 33° sesión ordinaria celebrada por el Concejo Municipal el 18 de mayo de 1857” en *Actas del Concejo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires correspondiente al año 1857... op. cit.*, p. 199.



verano la vista reposa con complacencia en la verdura que atempera la crudeza del color de los edificios y cubre la desnudez de la tierra.⁷⁶⁴

Pese a aquella muestra de apoyo a la iniciativa Sarmiento también realizó una evaluación crítica de la obra de arbolado al señalar que “No son ciertamente los paraísos el árbol más adecuado para la decoración de plazas”, en tanto “Poseemos uno de los más bellos que ostenta la rica vegetación americana en el aguaribay, árbol de bálsamo o terebentinus”.⁷⁶⁵ No obstante y lamentando la imposibilidad de colocar el aguaribay, celebró de todas maneras la decisión de Pueyrredón sobre los paraísos, principalmente por las virtudes de carácter térmico y visual de esta especie.

Esta querella sobre la plaza esconde implicancias de mayor tenor pues Sarmiento en definitiva consideraba que se trataba de una empresa loable debido a que “Todas las plazas de las grandes ciudades están decoradas de verdura, y si nos parecen embarazosos los árboles en las nuestras es porque tenemos la idea de que las plazas son destinadas a procesiones y paradas militares”.⁷⁶⁶ Al margen de las apreciaciones, cabe remarcar que la intervención de Pueyrredón formó parte de la jerarquización de “un espacio público de larga trayectoria”⁷⁶⁷ y a partir de allí sus logros “impactaron hondamente a los porteños de entonces y el modelo quiso ser prontamente imitado, por lo que los demás paseos comenzaron a ser arbolados y mejorados”,⁷⁶⁸ entre ellos la Plaza del Parque, de Marte y el empedrado del Paseo de Julio.

En cuanto a la metodología de trabajo de Pueyrredón es necesario recalcar que si bien se encargaba de la proyección y diseño de las obras, en general no ejercía la dirección de las mismas. El propio autor expresaba los pormenores de su método, sobre el cual regresaremos más adelante, señalando que emprendía una labor intelectualmente detallada y minuciosa para que otros lo concretaran. Debido a ello remarcaba que “(...) ni siquiera intervengo en los contratos con los maestros: hago mis planes bien detallados para que ellos los entiendan bien, y yo no me vuelvo a acordar de la obra hasta que se hace (...)”.⁷⁶⁹

⁷⁶⁴ Domingo Faustino Sarmiento, “Arbolado de la plaza de la Victoria” en *El nacional*, año V, n° 1282, Buenos Aires, 22/8/1856; Domingo Faustino Sarmiento, *Obras completas, Tomo XIV: Organización-Estado de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, 1899, pp. 217-218.

⁷⁶⁵ Domingo Faustino Sarmiento, *Obras completas, Tomo XIV... op. cit.*, p. 218.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ Sonia Berjman, *op. cit.*, p. 37

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 36

⁷⁶⁹ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 1/11/1856.



Pese a esta abundante y relevante actividad en el espacio público, la caleidoscópica figura de Pueyrredón no se agotó de ninguna manera a este campo de acciones. Veamos ejemplos de otras latitudes para comprender la capacidad de orbitar en ámbitos diversos.

Su desempeño y posicionamiento social lo llevaron a ser elegido presidente para la conformación de una exposición de pintura junto a otros representantes del ambiente porteño de entonces, el 20 de julio de 1857. En un contexto que como hemos referido en nuestro capítulo anterior, estaba caracterizado por una creciente avidez icónica, modificación de las pautas que componían la cultura visual y una considerable ampliación del ambiente artístico, es posible detectar un creciente interés por parte del gobierno de Buenos Aires hacia este tipo de actividades que nucleaban el interés de buena parte de aquellos habitantes. En virtud de ello, en julio de 1857 desde el Poder Ejecutivo se resolvía:

Acuerdo. Deseando el Gobierno que tenga lugar en esta Ciudad una exposición de objetos de pintura y escultura trabajados en el país, cuyo acto espera producirá los mejores resultados en favor del estímulo y adelanto de aquellas artes; y siendo de conveniencia para el efecto oír la opinión de personas competentes que propongan el modo, forma y demás que se requiera para la completa y mejor ejecución de esta idea, ha acordado nombrar una Comisión compuesta de los señores Don Prilidiano Pueyrredón, Don José María Gutierrez, Don Antonio Somellera, Mr. Dobourdiér y Don Juan Bedat; la cual bajo la presidencia del primero se ocupará de examinar y discutir todo cuanto halle por conveniente, a fin de fijar y elevar al Gobierno las bases que repunte necesarias para el espresado objeto.^{77º}

Aunque esta iniciativa no pudo concretarse debido a las inestabilidades políticas que finalmente confluirían en la Batalla de Cepeda de octubre de 1859, resulta valioso poner en consideración la importancia que había cobrado la figura de Pueyrredón en su contexto cultural, siendo el presidente de esta junta de “personas competentes”. En otro sentido y pese a lo trunco del proyecto, dicha iniciativa colocaría a Pueyrredón como el primer agente

^{77º} Valentín Alsina y Bartolomé Mitre, “Acuerdo, 20 de julio de 1857” en *Registro Oficial del Gobierno de Buenos Aires. Año 1857*, Libro trigésimo sexto, Buenos Ayres, Imprenta del orden, 1857, p. 51.



artístico local, sentando las bases de lo que serían luego las exposiciones nacionales de las décadas posteriores.

Conviene subrayar que Pueyrredón también incursionó en la actividad política de manera activa y más concretamente dentro del poder legislativo local. Fue electo como miembro de la Honorable Cámara de Representantes municipales el domingo 1º de febrero de 1857 por la parroquia Catedral al Norte,⁷⁷¹ siendo apoyado públicamente por el periódico *El nacional* junto a la candidatura de Domingo F. Sarmiento.⁷⁷² El artista obtuvo 384 votos⁷⁷³ y ostentó el cargo por un breve período, renunciando al mismo el 1º de abril de aquel año sin siquiera haberse incorporado efectivamente al parlamento municipal.⁷⁷⁴ Las razones de aquella declinación estuvieron fundadas por el propio Pueyrredón en “estar ocupado en trabajos más adecuados a sus hábitos, y dedicados a objetos de utilidad pública, habiendo cesado también las consideraciones que le movieron a aceptar el puesto”.⁷⁷⁵ Su importancia política en la comunidad parece no haber declinado, ya que una década después volvió a acceder a la actividad legislativa siendo nombrado como Municipal por la misma parroquia el 1º de noviembre de 1867.⁷⁷⁶ Además de estas incursiones breves en el ámbito deliberativo también fue seleccionado en labores judiciales como Jurado municipal titular para 1858⁷⁷⁷ y suplente para 1859.⁷⁷⁸ Este hecho a primera vista anecdótico nos ofrece más detalles de su posición con la clase dirigente, en la medida en que recibió impugnaciones debido a que, si bien el procedimiento fue efectuado mediante sorteo, el mismo se operacionalizó en virtud de una lista previamente confeccionada. Este detalle promovió la impugnación por parte de algunos legisladores, para quienes el método empleado resultaba

⁷⁷¹ Pastor Obligado y Dalmacio Vélez Sarsfield, “Comunicado del Departamento de Gobierno, 4 de febrero de 1857” en *Ibid.*, pp. 13-14.

⁷⁷² Ante las inminentes elecciones en las páginas de *El nacional* se expresaba que “(...) recomendamos la candidatura del Sr. Pueyrredón, para Municipal” en *El nacional*, año V, n° 1414, Buenos Aires, 31/01/1857.

⁷⁷³ *El nacional*, año V, n° 1415, Buenos Aires, 03/02/1857.

⁷⁷⁴ *Memoria de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires correspondiente a los años 1856 y 1857*, Buenos Aires, Imprenta del Orden, 1858, p. 88.

⁷⁷⁵ “17º Sesión ordinaria celebrada por el Concejo Municipal el 1º de abril de 1857” en *Actas del Concejo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires correspondiente al año 1857... op. cit.*, p. 104.

⁷⁷⁶ Valentín Alsina y José Barros Pazos, “Comunicado del Departamento de Gobierno, 28 de octubre de 1857” en *Registro Oficial del Gobierno de Buenos Aires. Año 1857... op. cit.*, p. 164.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 14

⁷⁷⁸ *Memoria... 1858... op. cit.*, p. 141



una prueba cabal de no ser lo suficientemente “imparcial”,⁷⁷⁹ favoreciendo a ciertas personas por sobre otras.

Sumado a estas intervenciones públicas y privadas en materia artística y política, Pueyrredón también acometió ingentes emprendimientos económicos. Desde negocios agropecuarios hasta la introducción de motores a tracción destinados a la actividad ferroviaria en 1863, en colaboración con Juan Rusiñol y Pedro Beare:

En agosto de 1863 los señores Rossignol, Beare y Pueyrredon obtienen una concesión para motores de tracción en toda la República; la primera línea se establecerá en dieciocho meses, y otras a Rosario, Córdoba, Tucumán y Mendoza en tres años. La construcción de carreteras y puentes debía ser a costa de la compañía, cuya capital se fijó en £ 200,000, y el gobierno garantizó el 7 por ciento, sobre el desembolso real.⁷⁸⁰

El resultado de esta empresa quedaría finalmente trunco, puesto que un año después de esta concesión “el Sr. Beare trajo de Inglaterra un motor llamado *El Buey*, que realizó un experimento fallido de Barracas a la ciudad, y el proyecto fue abandonado”, debido a que “El suelo parece demasiado blando y ligero para tales locomotoras”.⁷⁸¹ La evidencia documental hallada parece indicar que en paralelo, mediante una sociedad anónima

⁷⁷⁹ “Acta de la 8^o sesión ordinaria celebrada por el Concejo Municipal el 9 de mayo de 1858” en *Actas del Concejo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires correspondiente al año 1858... op. cit.*, p. 61

⁷⁸⁰ “Contrato para el establecimiento en la República de las locomotoras á vapor denominadas ‘Sin Fines’” en *Registro Nacional de la República Argentina, que comprende los documentos espedidos desde 1810 hasta 1873. Tomo quinto: 1863 a 1869*, Buenos Aires, Imprenta de la República, 1884, p. 106.

⁷⁸¹ Los hermanos Michael y Edward Mulhall recuperan el dictamen oficial y agregan la información respecto a la fallida empresa. [“Traction Engines-. In August 1863, Messrs. Rossignol, Beare, & Pueyrredon obtain a concession for traction engines throughout the Republic; the first line to be established in eighteen months, and others to Rosario, Cordoba, Tucuman, and Mendoza in three years. The construction of roads and bridges was to be at the cost of the company, whose capital was fixed at £200,000, the Government guaranteeing 7 per cent, on actual outlay. In 1864 Mr. Beare brought from England an engine called *El Buey*, which made an unsuccessful experiment from Barracas to town, and the project was abandoned. The soil seems too soft and light for such locomotives”] Michael George Mulhall, *Handbook... op. cit.*, p. 108.



constituida para tal fin, proyectaron la introducción de locomotoras a vapor con el nombre de “Sin fines” -destinadas al servicio de carga y de pasajeros-,⁷⁸² en noviembre de 1863.⁷⁸³

Además de estas iniciativas vinculadas a la movilidad, Pueyrredón también estuvo fuertemente vinculado al componente telúrico. El propio actor declaraba poseer “algunas tierras en varios puntos (...) desde muchos años abandonadas en manos de arrendadores de no muy buena fé”⁷⁸⁴ así como “otras propiedades en las provincias”.⁷⁸⁵ Por otra parte y hacia mediados de 1850 se dispuso a incursionar en el mundo de los negocios rurales, motivado por “la ventaja de mi reputación de hombre de bien y de hombre rico, [lo cual] me da crédito muy grande”.⁷⁸⁶ Así fue que en 1856 incursionó en aquel negocio junto a sus amigos José Gerónimo Iraola y el ya mencionado Miguel de Azcuénaga.⁷⁸⁷ A esto debemos sumar la relación empresarial que mantuvo durante estos años con su primo Adolfo Feliciano Pueyrredón (padre de Honorio, futuro embajador argentino en Estados Unidos), con quien adquirió un establecimiento en Baradero al que denominaron “Atalaya verde”.⁷⁸⁸ Estos ejercicios y sus fluidos contactos con la vanguardia terrateniente posibilitarían que hacia mediados de la década de 1860 formara parte del grupo de los primeros socios de la Sociedad Rural Argentina, como veremos más detenidamente en nuestro próximo capítulo.

Hacia finales de la década de 1860 y con el agravante del fallecimiento de su madre María Calixta Caviedes el 30 de junio de 1869, la salud de Pueyrredón comenzó a verse severamente comprometida. Pese a los esfuerzos de su primo Nicanor Arbarellos y del “polígrafo desbordante” francés Doctor Juan Mariano Larsen,⁷⁸⁹ la diabetes azotó al artista

⁷⁸² “Ley N° 6039: contrato para el establecimiento en la República de las locomotoras a vapor denominadas ‘Sin fines’, Buenos Aires, 13 de noviembre de 1863” en *Registro... Tomo quinto...* op. cit., pp. 106-107.

⁷⁸³ Aunque desconocemos el destino final de esta empresa, es de suponer que el proyecto no prosperó. Vicente Cutolo señala con relación a Rusiñol, que el proyecto de introducción de las “Mensajerías a Vapor Sin fines” no fueron aprobadas por el gobierno. Independientemente de las vicisitudes de la empresa, la denominación de la misma ofrece un indicio que será de importancia en capítulos sucesivos y sobre todo en las conclusiones de esta investigación. Cfr. Vicente Osvaldo Cutolo, *Diccionario... op. cit.*, Tomo VI: R-SA, p. 504; Cap. 10: ampliaciones.

⁷⁸⁴ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 23/9/1854.

⁷⁸⁵ Se trata de *La Aguada y La aguadita*, adquiridas por Juan Martín de Pueyrredón en 1813. Véase Arminda D’Onofrio, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁸⁶ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Adolfo Pueyrredón*, Buenos Aires, 16/07/1856, citada en Arminda D’Onofrio, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁸⁷ Arminda D’Onofrio, *op. cit.*, p. 72.

⁷⁸⁸ Vicente Osvaldo Cutolo, *Diccionario... op. cit.*, Tomo V: N-Q, p. 610.

⁷⁸⁹ Nacido en Marsella en 1821, Larsen se recibió de teólogo en 1844 y de médico en 1848, aunque no ofició como tal. Estrechamente vinculado a la docencia, el *Círculo literario* y la promoción del conocimiento, fundó en 1855 el *Liceo del Plata* y lo dirigió hasta 1870. Vinculado con numerosos hombres de ciencia de Europa,



hasta que finalmente falleció el 3 de noviembre de 1870 en la localidad de San Isidro a los 47 años de edad. En las páginas de *El Nacional* se hicieron eco del suceso con tono lacónico, lamentando su partida después de luchar con una “penosa enfermedad” caracterizada como “albuminuria”.⁷⁹⁰ El 6 de noviembre de aquel año su amigo Nicolás Granada publicó una necrológica donde se lamentaba que se haya “dejado morir ignorado a uno de los más inteligentes” artistas.⁷⁹¹

Aunque su acción en vida fue muy profusa y variada, Pueyrredón también siguió actuando simbólicamente *post mortem*. Si bien no dejó testamento escrito respecto a sus cuadros,⁷⁹² dejó expresas órdenes antes de su partida: el 30 de noviembre de 1870 obsequió a la Universidad de Buenos Aires una singular pieza al óleo en la cual había retratado a su padre Juan Martín Pueyrredón (A2, imagen 2).

El destinatario de la carta tiene un peso especial pues fue quien hizo la semablanca con que comenzamos esta tesis. El por entonces rector de la alta casa de estudios, Dr. Juan María Gutiérrez (1809-1879), en carta fechada el 1 de diciembre de 1870 al Ministro de Gobierno Antonio Malaver, celebraría el “acto generoso del distinguido artista que acaba de fallecer (...) cuya reciente pérdida es de deplorarse”.⁷⁹³ Según refiere el jurista e historiador, se trató de un encargo que Pueyrredón expresamente “dispuso antes de morir” por medio del cual obsequiaba “[el retrato al que] daba precio extraordinario, como hijo y como artista, se entregase al rector de la Universidad para que fuese conservado en ella.”⁷⁹⁴ Una vez colocado en su lugar de destino, será el propio Gutiérrez quien nuevamente nos ofrezca una impresión del mismo señalando que “el retrato es considerado por los

tradujo obras de lenguas extranjeras, entre ellas textos científicos, de filología y obras clásicas en griego y latín pues se desempeñó como profesor de estas lenguas. Fue un personaje notable que se desempeñó en múltiples campos del saber y su actividad fue tan profusa que le valió el apelativo que aquí empleamos, tomado de la caracterización hecha por Rafael Alberto Arrieta. Véase Rafael Alberto Arrieta, *La ciudad del bosque. Viñetas platenses*, La Plata, Universidad de La Plata/Biblioteca de Humanidades, 1935, pp. 159-164.

⁷⁹⁰ *El Nacional*, Buenos Aires, 4/11/1870 y 5/11/1870.

⁷⁹¹ *La Tribuna*, Buenos Aires, 6/11/1870.

⁷⁹² Luego del fallecimiento del artista fue su primo Adolfo Pueyrredón quien realizó una catalogación de sus pertenencias. En octubre de 1871 se produjo un remate de parte de sus bienes y en marzo de 1874 su hija Urbana se presentó como hija de Pueyrredón, reconciliándole en dicho carácter la herencia de un quinto de todos los bienes en 1878. Cfr. Arminda D’Onofrio, *op. cit.*, p. 115. Vicente Osvaldo Cutolo, *Diccionario... op. cit.*, Tomo V: N-Q, p. 610; Laura Malosetti Costa, “Los desnudos... *op. cit.*”, pp. 134-136.

⁷⁹³ Juan María Gutiérrez, “Carta al Sr. Ministro de Gobierno, Dr. D. Antonio Malaver”, Buenos Aires, 1/12/1870 en *Memorias de los diversos departamentos de la administración de la provincia de Buenos Aires. Departamento de Gobierno*, Buenos Aires, Buenos Aires, Imprenta del Siglo, 1871, pp. 115-116.

⁷⁹⁴ *Ibid.*



inteligentes una obra maestra y uno de los que más estimaba el señor Pueyrredón, entre los muchos que nos ha dejado su inspirado pincel”.⁷⁹⁵

La resonancia de la figura y la producción de Pueyrredón prosiguieron algún tiempo después de su desaparición física, al ser recordado cándida y lateralmente en las páginas de *La revista de Buenos Aires* (1871) mediante la pluma de su director Vicente Quesada. El abogado describía a los “selectos” asistentes de la tertulia literaria del Dr. Oleguer Feliú (ca. 1867) señalando que:

Prilidiano Pueyrredón, el retratista renombrado de su época, iba también de vez en cuando, y a pesar que empezaba a decaer la chispa de su ingenio, era de una conversación variada y agradable. Su talla corpulenta le hacía parecer más pesado: su calvicie daba a su fisonomía simpática expresión.⁷⁹⁶

Estas expresiones daban cuenta de una trayectoria vital tan abigarrada como relevante, en la cual gestionó y proyectó distintos tipos de experiencias sensibles de una comunidad en vías de transformación. Pese a vivir en tiempos convulsionados y de múltiples enfrentamientos, Pueyrredón iluminó con su trabajo un costado imaginario del encuentro de una ciudad en plena mutación. Sus pinturas deben ser puestas dentro de esta constelación pero antes de adentrarnos en su universo pictórico, conviene establecer algunas precisiones que nos permitirán formar un perfil más nítido del autor, sus acciones y sensibilidad en aquel vibrante escenario.

5. IV. Un personaje racional, sensible y “enteramente alejado de la política”

Habiendo situado buena parte de las acciones desarrolladas por nuestro personaje, quisiéramos explorar una faceta más difusa y poco transitada del artista. Concretamente nos referimos a las derivaciones conceptuales y emotivas que se desprenden de sus epístolas, las cuales nos permiten adentrarnos en la atmósfera sensible del autor y observar lo que parece constituirse como la emergencia de un sutil deslizamiento de su “temperatura emocional”.

⁷⁹⁵ Juan María Gutiérrez, *Memoria de la Universidad de Buenos Aires*, año 1870, citado en Arminda D’Onofrio, *op. cit.*, pp. 115-116.

⁷⁹⁶ *La revista de Buenos Aires*, año II, tomo VI, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1871, p. 531.



Esto representará otro indicio relevante en nuestro examen de sus pinturas y la comunidad en la que estas fueron producidas.

En líneas generales y como expusimos en nuestro capítulo 3, las descripciones y apreciaciones que realizó Pueyrredón en sus cartas a la gaditana Alejandra Heredia se hallaban teñidas de un tinte sentimental muy marcado, producto en buena medida de la generación romántica a la cual pertenecía y que en cierta medida también encarnaba. No obstante, nos interesa detenernos en otras dimensiones de estas declaraciones para presentar algunas referencias hechas por el artista sobre fenómenos más cercanos tanto a su contexto como a su trayectoria vital, destacando con ello algunas de sus pinceladas respecto de lo político, el trabajo y principalmente la relación razón-emoción. Este último aspecto, aunque parece ocupar un espacio lateral en sus escritos, creemos que nos brinda información vital sobre su horizonte.

Hemos apuntado ya que Pueyrredón se insertó de modo exitoso desde el punto de vista laboral en aquel Buenos Aires de mediados de la década de 1850. Aunque adelantamos ya muchas de sus apreciaciones sobre sus trabajos, conozcamos ahora más detalles sobre este proceso de reinserción en la cultura local y cómo fue configurándose su autopercepción en la escena local. Pues a pocos meses de haber arribado a la ciudad señaló que:

Permanezco enteramente fuera de la política, pero sirviendo a mi país en mi carrera de ingeniero, en el cual el gobierno ha depositado en mí una confianza ilimitada; de suerte que me encuentro al frente de casi todas las obras públicas que se van a hacer.⁷⁹⁷

Independientemente del carácter emotivo de la misiva, quisiéramos detenernos en dos afirmaciones comprendidas en esta carta que nos ofrecen huellas respecto a consideraciones más generales del artista, su sociedad y aquel contexto. Más precisamente nos interesa subrayar la idea de “servir al país” siendo depositario de una “confianza ilimitada” por parte del gobierno que le hizo merecedor de “casi todas las obras públicas”. Si bien no podríamos precisar qué interpretaba Pueyrredón efectivamente como “su país”,

⁷⁹⁷ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 1/11/1854.



resulta sintomático que el artista reitere esta expresión en otras ocasiones,⁷⁹⁸ posiblemente embebido por sus propias aspiraciones, producto de una herencia familiar -su padre como dijimos fue Director Supremo- y por ser un hombre muy “activo políticamente durante la autonomía protoestatal”.⁷⁹⁹

En un contexto de escisión del Estado de Buenos Aires y sin pretender determinar a qué se refería el artista con este concepto en particular, nos llama la atención la presencia del mismo en su vocabulario, singularidad que nos sugiere la plasticidad del término. En otro sentido nos revela la inclusión del mismo en el horizonte de los actores y por tanto en el lenguaje político epocal, aunque con distintos significados y proyecciones. Asumiendo que el sentido que le imprimió Pueyrredón al término “país” no era el de un Estado centralizado ya que el mismo aún no se había materializado, manifestaciones de esta naturaleza nos revelan su inclinación por participar -y deseos de servir- en una construcción colectiva que indudablemente excedería el ámbito de la ciudad, extendiéndose hacia otros espacios, entre ellos la campaña. Esta proyección del artista en términos socio políticos, podría aportar algunas claves respecto a lo que más adelante abordaremos como dimensiones de una ampliación espacial que incluyó una perspectiva visual y social más amplia que la urbana-local.

En otra de las epístolas Pueyrredón acercó precisiones respecto a su accionar, señalando que: “toda mi intervención se reduce á cooperar en obras de utilidad pública, monumentos nacionales y paseos públicos [efectuando estos trabajos] sin compromiso ni sueldo alguno (...) ni más provecho que el de dejar un nombre bien puesto y un recuerdo de utilidad a mi país”.⁸⁰⁰ Ciertamente desconocemos las razones de esta tesitura, aunque con ello el artista nos sugiere que parece tener “conciencia” de su importancia en aquel contexto cultural, puesto que con su actuación desinteresada esperaba “contribuir al país”, “dejar un nombre bien puesto” y ser “recordado” como “un hombre que ha servido lealmente a su

⁷⁹⁸ Pueyrredón utilizará esta expresión en cartas de diversos años y en diferentes contextos discursivos. En 1856 se refería a “mi país” vinculado al concepto de “utilidad” y “servicio”. En 1857 se encuentra relacionada a la idea de “desórdenes que pudieran sobrevenir” y la “confianza” que el “país” había depositado en él. En 1858 Pueyrredón repetirá la idea de “servicio” al “país”. Cfr. Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, 3/4/1857 y 1/11/1856; Prilidiano Pueyrredón, *Proyecto de Casa de Gobierno elevado al Ministro de Gobierno Barros Pazos*, Buenos Aires, 25/2/1858, citado en Arminda D’Onofrio, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁹⁹ Roberto Amigo, “Comentario sobre Un alto en el campo” [en línea]

⁸⁰⁰ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 01/11/1856.



patria, no en partidos políticos, ni en intereses individuales, sino en objetos que a nadie ofenden ni dañan sino que son en ventaja de todos”.⁸⁰¹ Una actitud de esta índole pone en evidencia posiblemente no solo una postura consciente sino incluso “juiciosa” o moderada respecto de la importancia que poseen sus producciones como aglutinante social, en tanto dispositivos destinados al “bien común”.

Respecto a lo anterior, conviene ponderar que colocado en un escenario dominado por la conflictividad y las desavenencias,⁸⁰² resultaría de vital importancia no “ofender” ni “dañar” a nadie, tanto como actuar “en ventaja de todos”. Por otra parte, la polifacética trayectoria a la que hemos aludido nos revela que si bien Pueyrredón no ocupó cargos formales en la administración –o en realidad lo hizo por brevísimos períodos de tiempo–, el realizar “objetos de utilidad pública”⁸⁰³ para alguien como él no reviste un detalle menor. Por ello creemos que estamos en presencia de un actor consciente del posible impacto de su producción y lo que estas pueden generar en la comunidad.

Es válido subrayar que para alguien formado en una atmósfera como la parisina donde la explosión del paisaje⁸⁰⁴ encontraba sustento en una ampliada función social, la intervención en el espacio público constituía además características ideológicas, ya que no se trataba únicamente de una operación estética sino también política. En tal sentido, adquieren vigor las conexiones que se pueden establecer con los preceptos del contexto artístico francés antes mencionado, en tanto el artista pondría su producción “al servicio del país” y no como un producto con una finalidad estética que se agotase en sí misma. Buena parte de su “compromiso” residiría precisamente allí: advirtiendo el rol que ocupaba en la sociedad y diseñando obras que impactarán en la fisonomía de esta, tanto por las características como por la magnitud de su intervención en el espacio público.

⁸⁰¹ *Ibid.*

⁸⁰² A modo de ejemplo ilustrativo de esta conflictividad presente en el período, es posible señalar no sólo la escisión entre Confederación Argentina y el Estado de Buenos Aires, sino también la existencia de 3 conflagraciones significativas en el lapso de una década: Caseros en 1852, Cepeda en 1859 y Pavón en 1862. En otro orden, y como señaló Halperin Donghi, también son tiempos donde se dirimen distintos modelos de país, signados “acciones violentas y palabras no menos destempladas”. Tulio Halperín Donghi, *Proyecto... op. cit.*

⁸⁰³ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 01/11/1856.

⁸⁰⁴ Ésta “explosión del paisaje” modeló una nueva percepción respecto del hombre con su entorno, precisamente en los años en que Pueyrredón se formó en la capital francesa. Véase Brigitte Leguen, “El paisaje en la literatura francesa a partir del siglo XIX y sus relaciones con la pintura” en *Estudios Geográficos*, vol. LXXI, n° 269, julio-diciembre 2010, p. 547.



En otro orden y consecuentemente con la disposición individual antes citada en virtud de la cual resultaría de suma importancia ser depositario del afecto y reconocimiento social antes que cualquier favorecimiento económico, Pueyrredón ofrecerá algunos de los tantos consejos a Heredia en los siguientes términos: “Estudia y espera: ten constancia y paciencia, y tu vejez será tan hermosa y tan alta que tú misma hoy no te puedes imaginar, yo lo aseguro”.⁸⁰⁵ En esta dirección dicta también algunas ponderaciones respecto al “sacrificio”, observando que “Ya ves que todo sacrificio trae consigo dos bienes, que son la propia conciencia y la estimación de los demás, que son los dos mayores bienes de este mundo, y aún te diré, los más positivos”.⁸⁰⁶ Tal evaluación en la cual ponderaba la perseverancia y la formación intelectual como motores de los principales “bienes de este mundo”, denotarían tal vez cierta preocupación gregaria y una creciente consideración respecto a lo que podría denominarse como esfera público-social, incluso por sobre la privada-individual.⁸⁰⁷ Esta afirmación nos remite a la valoración positiva que hace del “esfuerzo laboral”, la cual encuentra eco en otra misiva donde Pueyrredón expresa que este resulta el medio más seguro de conseguir la “verdadera felicidad”. En esta dirección advierte que: “No cesaré de recomendarte el trabajo y la constante atención a tus negocios, como el medio más seguro de conseguir la verdadera felicidad”.⁸⁰⁸ Recomendaciones vinculadas al trabajo y el capital, acaso los rasgos centrales de una nueva sensibilidad.

En estrecha vinculación con lo anteriormente expuesto, cabe enfatizar el empleo que hizo Pueyrredón de ciertas expresiones emotivas asociadas a conceptos políticos. Por un lado conectaría la expresión de “horror” con la de “revolución”, término este que por cierto estaba de íntimamente asociado a su apellido. En enero de 1856 declaraba:

⁸⁰⁵ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Sevilla, 06/4/1854.

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ Cabe resaltar dos aspectos relevantes. Por un lado, el motivo central que aleja para siempre a Pueyrredón de Alejandra Heredia parece descansar en su predilección por el desarrollo de su actividad laboral -de carácter público- en Buenos Aires. Por otra parte, resulta iluminador en este sentido el trabajo de Laura Malosetti Costa, quien interpreta un conjunto de desnudos realizados por Pueyrredón en la década de 1860 (*El baño* y *La siesta*) como síntomas de un punto de tensión entre lo público y lo privado, así como también entre lo alto y lo bajo. Estas tensiones anidan en la construcción tanto del personaje público como del ámbito privado, al igual que en el proceso general donde las mismas se desarrollan. La dirección que asumen estas epístolas parecen confirmar este supuesto. Cfr. Laura Malosetti Costa, “Los desnudos...” *op. cit.*, pp. 129-136.

⁸⁰⁸ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Santa Cruz de Tenerife, 07/07/1854.



(...) si toma mucho cuerpo la guerra civil, saldré más pronto de lo que pensaba, aunque sea a costa de nuevos sacrificios, porque ya sabes el horror que le tengo a las revoluciones de estos países.⁸⁰⁹

Esta relevancia conceptual no parece inscribirse como un detalle menor, habida cuenta de que volverá a repetirse en otra carta donde pone de relieve nuevamente el “temor” a la revolución. Como contrapartida de estas profundas inquietudes, en otros envíos destacaría la “tranquilidad y un orden admirables” con la cual se habían desarrollado las elecciones municipales, de las cuales “escapó arañando”:

Aquí hemos estado todo el pasado mes con gran temor de una revolución; pero por fortuna las elecciones para las cámaras (de las que he escapado arañando) se hicieron con una tranquilidad y un orden admirables”.⁸¹⁰

Ahora bien, la asimilación axiológica entre conceptualizaciones emocionales negativas y situaciones políticas específicas de carácter desfavorables o adversas, parece no circunscribirse únicamente al ámbito de la esfera pública. La dimensión sentimental será también la encargada de guiar el accionar del individuo en el plano político y más concretamente en lo referido a la toma de decisiones de distinto tipo, en este caso sobre cargos ejecutivos. Ello resulta evidente en el momento en que le ofrecen desempeñar la función de Jefe de Policía, cargo que comportaba la administración de justicia, aspectos edilicios y de seguridad social. Pueyrredón consideraba dicha posición como un puesto “(...) lleno de responsabilidades porque tiene un poder ilimitado y sin contrapelos, y es mucho más amplio que el de cualquier ministro”.⁸¹¹ Si bien los argumentos de su amigo Cazón –por entonces al frente de la cartera- para que él sea su sucesor, apuntaban a su idoneidad para el cargo señalando que “el único consuelo que tenía al dejar tantos trabajos inacabados, era dejarlos en mis manos para que yo los concluyera”, Pueyrredón ensayaba una lectura en

⁸⁰⁹ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 31/01/1856.

⁸¹⁰ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 03/04/1857.

⁸¹¹ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 1/1/1857.



clave política de este compromiso. Mostrando una visión matizada de la situación en la cual se hallaba, refería lo siguiente:

Se necesitaban hombres nuevos en la política activa y sin compromisos con la pasada administración, que al mismo tiempo reúnan las condiciones de fortuna y de familia que yo tengo para garantía, y que por tanto nadie podía mejor que yo ni aun tan bien desempeñar ese cargo delicado, y por fin todos me hacían el argumento que con qué cara reprocharía los desórdenes que pudieran sobrevenir al país y sus desgracias, si me encerraba en mi egoísmo y en la vida privada, cuando el país, lleno de confianza, me llamaba a cooperar en su servicio”⁸¹²

Estas negociaciones ejercidas por un entorno que formaba parte de una política de corte notabiliar no lograron convencer a un Pueyrredón que, aunque presionado por su entorno de pertenencia y redes amicales, finalmente rechazaría el puesto. Al margen de su trunco desenlace, este tipo de ofrecimientos permiten valorar la incidencia del artista como un personaje destacado de la vida política y cultural de aquel Buenos Aires. Por otra parte, las permanentes impugnaciones del artista a la labor político-partidaria sumadas a las consideraciones realizadas a Heredia sobre tales menesteres, nos permiten recrear la fisonomía política de un personaje que no se sentía vinculado a tales operaciones por diversos motivos. De ello resultaba que Pueyrredón se viera sistemáticamente:

(...) resuelto a no aceptar nada y a permanecer simple particular, no solo por los inconvenientes generales de los empleos públicos de responsabilidad, sino porque estoy muy lejos de perder la esperanza de volver pronto a Cádiz, para realizar al fin nuestra reunión y no pensar más en separarme de ti y de Urbana”⁸¹³

⁸¹² *Ibid.*

⁸¹³ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 01/01/1857.



Cabe subrayar que aunque no se insertó formalmente en la estructura administrativa del Estado de Buenos Aires, el año 1857 encontró a Pueyrredón con una gran cantidad de actividades en las cuales realizó “obras de gran importancia, y de una inmensa complicación”.⁸¹⁴ Según su propia apreciación se hallaba en un entorno exigente y demandante pues confesaba una situación en la que trabajaba “desde las 6 de la mañana hasta la noche, dos meses de idas y venidas, y de no tener sosiego ni para comer”.⁸¹⁵ Si bien antes señalamos las redes amicales y de pertenencia que cultivaba el pintor, la intensidad de estas actividades y la profusión de labores minaron su sociabilidad considerablemente, al punto de que “todos mis amigos se quejan de mí y sobre todo Mamá, a quien se pasan los días sin verle la cara”.⁸¹⁶ Esta inmersión laboral se intensificaría conforme se iban delineando los resortes de una ciudad en vías de modernización en la cual se requería de un Pueyrredón con mayor participación, en tanto promotor, ideólogo y engranaje clave de tales transformaciones. Proyectando estas apreciaciones, su condición de individuo solicitado y comprometido con el ámbito público parece trasladarse de algún modo a sus cartas, las cuales transitan del pronunciado expresionismo a la lacónica descripción, del sentimentalismo exacerbado a una racionalidad moderada para finalmente circunscribirse casi a una revista que da cuenta del conjunto de proyectos urbanísticos, arquitectónicos y de ingeniería que está llevando a cabo, realizó o planea ejecutar.

Antes de finalizar quisiéramos referir un aspecto que evaluamos central en este conjunto epistolar. Como pusimos de relieve antes, por tratarse de cartas a su amada estos documentos contienen un talante sentimental muy marcado. Pese a ello es posible apreciar a contrapelo estas misivas y observar cómo Pueyrredón verá en lo racional un factor de contrapeso en la toma de decisiones. Esto se hace evidente al efectuar una vital recomendación a Heredia señalando que: “Es menester que la razón ilustrada guíe todos nuestros pasos: no te fíes nunca en los solos impulsos del corazón: son buenos en el tuyo porque tu alma es recta y noble, pero suelen ser indiscretos”.⁸¹⁷ Observados con el papel de tornasol de la sensibilidad, este tipo de expresiones nos muestran que al tiempo que aludía a

⁸¹⁴ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 03/04/1857.

⁸¹⁵ *Ibid.*

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 01/12/1856.



la simbiosis razón-emoción ofrecía sus reparos, poniendo de relieve cierta “desconfianza” en lo emotivo como modeladora de las acciones. Los actos a su vez nos debían estar gobernados por los impulsos sino ser dirigidas por la razón, y no por una de cualquier tipo sino más bien de carácter “ilustrada”.

Estas sutiles contradicciones hacia el interior de su propia discursividad nos muestran un personaje más complejo que la visión “tradicional” con que se ha presentado la vida de un artista romántico, costumbrista y nostálgico. Por lo expuesto es que advertimos en cambio diversos síntomas que nos permiten entrever la comunidad emocional en la que se insertó Pueyrredón al regresar a Buenos Aires. Esta comenzaba a valorar mucho más positivamente la razón en desmedro de las emociones, por considerar a esta última ligada a las pasiones y por tanto a formas pretéritas de dominación -como la asociada con la “tiranía” de Rosas, identificado para muchos de los contemporáneos con una etapa funesta y oscura de aquel pasado reciente-. Sin pretender ofrecer un análisis en clave psicológica de la sociedad, el autor o sus obras, consideramos que estos retazos posibilitan completar la figura de un personaje que concebía de manera equilibrada ambas dimensiones humanas en una suerte de “recto accionar”, evidenciando una preeminencia del factor racional aún en cartas que a simple vista y por donde se las mire, se nos presentan abigarradas de emoción. Desde nuestra perspectiva y a la luz de nuestros objetivos con esta indagación, cada uno de estos sutiles detalles representan un valioso insumo para adentrarnos en sus obras, en un contexto donde el disciplinamiento de la sensibilidad bárbara en una de carácter moderna o civilizada que contemplaría la modelación de la conducta individual y colectiva, será un factor crucial para comprender el desarrollo, profundidad y posibles alcances de sus pinturas.



La inserción de Pueyrredón durante las décadas de 1850 y 1860 en Buenos Aires nos permitió penetrar en la heterogeneidad de su producción. En aquel dinámico contexto, la intervención polivalente del artista en el espacio porteño contribuyó al mejoramiento de la ciudad acompañado por un proceso de modernización que se inscribía paulatinamente como una nota dominante. En aquel escenario el artista ensayó distintas soluciones a diversas



demandas, lo que lo hizo depositario de una “confianza ilimitada” y que lo llevó incluso a ser propuesto como presidente de una comisión encargada de organizar una exposición de pintura. Por estos motivos y sumado a las valoraciones de sus propios contemporáneos, es posible considerar a Pueyrredón como un personaje sumamente destacado en la vida cultural de Buenos Aires, cuyas obras adquirieron un peso específico propio y relevancia simbólica en la ciudad. En síntesis y pese a no ocupar cargos políticos, Pueyrredón se constituyó en un miembro culturalmente significativo y políticamente comprometido de una ciudad en transformación. Sus obras expresan, contienen y modelan el espíritu modernizante de una ciudad que comenzaba a verse a sí misma con otros ojos. Se trataba de una relación simbiótica que modificaba a ambos, pues incluso es posible advertir que al tiempo que colaboraba en la metamorfosis del espacio público y la comunidad, esta va transformándolo a él en cierto modo: volviéndose poco a poco más cuidadoso del detalle -en sus obras, tanto como en sus cartas- y cultivando paulatinamente lo que parece ser un proceso de aplacamiento de las pasiones, expresado por un creciente cultivo del equilibrio entre razón y emoción. Este aspecto resultará clave para comprender sus pinturas rurales y los sentidos encarnados en las mismas.

Las reflexiones hasta aquí realizadas unidas a la intensa actividad de Pueyrredón, nos permiten reconstruir parte del ambiente en el cual se insertó el artista, donde se procuraba la configuración de un nuevo escenario urbano de carácter moderno que acompañara de alguna manera los movimientos y apariencias de las grandes ciudades. Pues lo que este recorrido parece evidenciar es que aunque el pintor se consideraba “enteramente alejado de la política”,⁸¹⁸ poseía un marcado compromiso con la *cosa pública* además de la aceptación y confianza de la que era depositario dentro de los círculos dirigentes, entre los que se encontraban varios de sus amigos.

El camino trazado respecto a la acción de Pueyrredón nos posibilita ver así a un personaje por demás complejo que condensaba el dinámico espíritu epocal de un modo singular: desde su proyección de obras vinculadas al ordenamiento y remodelación del ámbito público de Buenos Aires hasta lo que podría considerarse como una operatoria de

⁸¹⁸ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 1/11/1854.



“remodelación” simbólica más allá del espacio urbano, concretamente en el ambiente de la campaña.

En virtud de esta premisa, se imponen una serie de interrogantes sobre sus obras pictóricas del espacio rural que intentaremos resolver en el siguiente capítulo: ¿Qué rasgos –formales y conceptuales- de las pinturas rurales de Prilidiano Pueyrredón permiten identificar una representación de dichos espacios y bajo qué criterios fueron realizados? ¿Cómo se inscribieron sus piezas en el entramado artístico de la época? ¿Qué características compartieron estas producciones con las de sus precedentes y sus contemporáneos y en qué aspectos se diferencia? ¿Qué tipo de operatorias pictóricas es posible advertir en la representación de estos escenarios? Y ¿Qué motivaciones ideológicas y políticas subyacen en las mismas? Para finalmente interrogarnos si es posible advertir indicios -simbólicos y materiales- que revelen un ordenamiento simbólico de aquel mundo rural? En suma, si un cuadro antiguo es un registro de la actividad visual ¿qué actividad visual -y social- pretérita condensan estas piezas referidas al mundo rural?



Introducción

Examinamos aquí la representación pictórica que Prilidiano Pueyrredón ensayó sobre los espacios rurales, motivados por dos interrogantes básicos: ¿por qué pinta el campo? y ¿de qué modo lo pinta? Para ello ahondamos en la trama de relaciones que configuraron la inserción de su pintura en el ámbito urbano de Buenos Aires, desde un prisma compuesto por elementos diacrónicos y sincrónicos.

En primer término exploramos una atmósfera visual ampliada, atendiendo a la tradición pictórica de la cual abrevaron y al ambiente artístico en el cual se inscribieron estas pinturas rurales de Pueyrredón. En un segundo momento, trazamos los perfiles que nos permiten vislumbrar la circulación y posibles recepción de su obra. En tercera instancia damos cuenta de un entramado ruralista que invadió la ciudad y que ofició como sostenes ideológicos de una “vanguardia terrateniente” tendiente a modelar una forma de ver la campaña y de la cual Pueyrredón formó parte. Hacia el final del capítulo analizamos algunas de las características formales y conceptuales de estas piezas rurales atendiendo tanto a sus particularidades visuales como a los recursos o finalidades con las cuales estos actos icónicos “aparecen” en la sociedad. Postulamos a modo de hipótesis de este capítulo, que las obras se hallan subtendidas por una ideología ruralista que pretendió extender en el ámbito urbano un modo de ordenamiento cultural y social “civilizado” de la campaña bonaerense.

Las formas en que las pinturas fueron elaboradas así como la trama en la cual se configuraron, nos permiten comprender algunos sentidos más profundos de estas telas que serán analizados con mayor detenimiento en nuestra tercera parte.



6. I. Tradición pictórica rural y ambiente artístico local

Como se ha visto en el capítulo anterior, la labor de Pueyrredón no se circunscribió a la pintura sino que comprendió obras de variada naturaleza y tenor en el Buenos Aires de mediados del siglo XIX. Esta copiosa labor nos muestra un individuo políticamente activo y culturalmente significativo en aquel contexto. Detengámonos ahora en su labor estrictamente pictórica, faceta en la cual resulta oportuno enfatizar que Pueyrredón ha sido reconocido entre los grandes artistas decimonónicos merced a sus retratos de miembros reputados de la sociedad porteña. Si bien nunca abandonó este género y ha sido el principal cultivado por el pintor, lo complementó con estudios de paisajes, desnudos e incluso algunas obras de temática religiosa e histórico-militar. Su actividad plástica se agudizó hacia finales de la década de 1850, más especialmente después de la batalla de Pavón (1861) y la consecuente incorporación de Buenos Aires al resto del país. Muy posiblemente haya influido en lo anterior su alejamiento de la labor proyectista en la corporación Municipal del estado independiente, para intensificar de allí en más su producción de óleos, entre ellos los referidos al universo rural, efectuados entre 1860 y 1867.

Antes de adentrarnos en las características de estas telas conviene situar a las mismas en un dinámico doble contexto de carácter diacrónico y sincrónico. Seguimos con ello las recomendaciones ofrecidas por Peter Burke, quien advierte que las imágenes no deben ser estudiadas aisladas de su propia tradición cultural, sus convenciones y reglas de representación.⁸¹⁹ De allí que busquemos colocar a las piezas tanto en su tradición pictórica como en su repertorio artístico epocal. Pues aunque en muchos casos constituyen fenómenos importantes que no deben ser soslayados y nos permitirán ahondar en los actos icónicos de Pueyrredón, tanto la tradición pictórica como el ambiente artístico local no representan puntos de llegada para comprender tales obras sino que funcionan como dos anclajes sobre los cuales recorrerlas y profundizar en las mismas. Asumiendo como señalamos en el capítulo 1 que al estudiar imágenes no debemos pensar en un “aislamiento estético” sino en relaciones con otros dispositivos visuales, en capítulos subsiguientes veremos un contexto más dilatado que nos permitirá penetrar con mayor énfasis en la trama de estas pinturas. Veamos antes más de cerca a las mismas dentro de su entramado visual-local.

⁸¹⁹ Peter Burke, “Cómo interrogar... *op. cit.*, p. 34.

6. I. a. Tradición pictórica

Fernando Aliata y María Lía Munilla Lacasa han expresado sobre la configuración de la mirada paisajística decimonónica en el espacio bonaerense que “El paisaje de la pampa presentó más complejidades que la ciudad a la hora de ser representado plásticamente”⁸²⁰ en buena medida por ser “poco estimulante para los artistas viajeros del siglo XIX, quienes carentes de modelos iconográficos y formales para representar semejante vastedad, no se detuvieron ante ella en tanto paisaje sino como escenario de las aventuras y desventuras del hombre rural”.⁸²¹ En virtud de esta dimensión presuntamente bucólica es que “Fue la cotidianeidad del hombre de campo lo que los pintores tradujeron en escenas de corte costumbrista, género cultivado en el mundo entero por esos años”.⁸²² Atendiendo a estas consideraciones, ensayamos un recorrido que permita situar las elaboraciones iconográficas de Pueyrredón sobre el mundo campesino como parte de una rica tradición visual que a lo largo de la primera mitad del siglo XIX construyó un dilatado acervo visual sobre dichos espacios. Entrar en este universo nos permitirá observar consonancias y disidencias entre las pinturas de Pueyrredón y las creaciones artísticas precedentes que habían posado su mirada -desde distintas miradas y con diversos objetivos- sobre el universo telúrico, sus geografías, habitantes y costumbres.

Una de las primeras manifestaciones artísticas consistentes en relación a lo anterior fue la obra del marino, dibujante y pintor inglés Emeric Essex Vidal (1791-1861) quien en 1820 editó en Londres *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*. Se trató de un álbum compuesto por 24 acuarelas acompañadas de relatos y reflexiones de distinta naturaleza sobre los espacios, personajes y modo de vida de los habitantes rioplatenses.⁸²³

⁸²⁰ Fernando Aliata y María Lía Munilla Lacasa, “De la ciudad al territorio: arte y arquitectura” en Marcela Ternavasio (Dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires, Tomo 3: de la organización provincial a la federalización de Buenos Aires (1820 a 1880)*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, p. 393.

⁸²¹ *Ibid.*

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ Essex Vidal nació en Bredford y se desempeñó en la Armada Británica desde 1806 hasta 1853, llegando al Río de la Plata en septiembre de 1816 a bordo del navío “Hyacinth” en pleno conflicto entre el Imperio del Brasil y las Provincias Unidas del Río de la Plata por la posesión de los territorios orientales. Durante dos años permaneció en esta región, durante el cual realizó apuntes, bocetos y acuarelas de Buenos Aires y de Montevideo. Al regresar a Londres en 1818, publicó dos años después sus trabajos sobre la región con el célebre editor y librero Rudolph Ackermann. Dicha producción constó de 800 ejemplares. Como dato curioso para nuestro trabajo y las asignaciones a las cuales nos referimos en el capítulo 1, Alfredo González Garaño realizó la primera retrospectiva de la obra de este artista precisamente el mismo año en que se “rescataba” del olvido a Pueyrredón, en 1933. Cfr. Emeric Essex Vidal, *op. cit.*; Alfredo González Garaño, “Emeric Essex Vidal, su



Algunos pocos años después, el comerciante y viajero Peter Schimidtmeyer incluyó una serie de dibujos en su obra *Travels into Chile over the Andes, in the years 1820 and 1821*, editada también en tierras londinenses en 1824.⁸²⁴ De similares características e impresos ambos en Londres en la década de 1820 podríamos señalar que estas dos producciones de Essex Vidal y Schimidtmeyer se inscribieron como el puntapié inicial de un argumento pictórico ulteriormente recurrente, compuesto por una visión pintoresca y exótica de lugares situados fuera de los márgenes del viejo continente.⁸²⁵ En términos narrativos y visuales presentan argumentos bastante similares que responden a recursos editoriales destinados a un consumo de un público europeo estimulado por los relatos de viajes y el conocimiento de costumbres foráneas.

En los años siguientes y con la llegada de la litografía a Buenos Aires traída por el suizo César Hipólito Bacle (1794-1838),⁸²⁶ es posible advertir un crecimiento de las

vida y su obra” en *Catálogo de la Exposición*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo... op. cit.*, Tomo VII: SC-Z, pp.596-597; Vicente Gesualdo, *Enciclopedia... op. cit.*, Tomo 5, s/p.

⁸²⁴ La obra *Travels into Chile over the Andes* constó de unas 400 páginas y 31 ilustraciones (entre mapas, acuarelas y litografías), impreso por el londinense Stephen Mc Dowell. Tanto Vicente Cutolo como Vicente Gesualdo recuperan de Lozan Mouján lo que el refiere sobre aquellas imágenes, señalando que probablemente fueron realizadas por el médico del ejército sanmartiniano Diego Paroissen y litografiados por George Johann Scharf en Europa. En la obra se puede apreciar la colaboración de otros litógrafos como Agostino Aglio El ginebrino emprendió un viaje carente de comodidades el cual incluyó un prematuro motín en el barco que lo traería a Buenos Aires en mayo de 1820. Una vez aquí encaminó su travesía hacia el oeste que incluyó el norte de la actual provincia de Buenos Aires así como Córdoba, San Luis y Mendoza, ruta seguida por la mayoría de los viajeros para llegar a Santiago de Chile. En un pasaje de su trabajo se refirió expresamente sobre la ausencia de “dulcificación” de gentes que no acariciaban ni a sus niños ni a sus perros: [“Strong passions would excite bursts of affection as well as of anger; but a caress bestowed on child, horse, or dog, is what I never saw in South America”]. Cfr. Peter Schimidtmeyer, *op. cit.*, p. 115; Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo Diccionario... op. cit.*, Tomo VII: SC-Z, pp. 28-29; Vicente Gesualdo, *Enciclopedia... op. cit.*, Tomo V, s/p.

⁸²⁵ Essex Vidal inauguró no solo una tradición visual sino también una relación que vinculó la actividad artística con la profesión militar y que fue particularmente evidente en algunas personalidades francesas como los marinos Jean Baptiste Durand Brager y Adolphe D’Hastrel de Rivedoux. También en artistas de otras nacionalidades como el italiano José Murature y Cándido López en la segunda mitad del siglo XIX. Cfr. Alberto Doderó y Phillippe Cross, *op. cit.*

⁸²⁶ La importancia de Bacle en la historia de la cultura visual porteña es por demás singular. Además de ser el introductor de la litografía fue el fundador de la Litografía del Estado y de la Imprenta del Comercio. Organizó en sus talleres a un nutrido grupo de artistas entre los cuales estaban su esposa Adrienne Pauline Macaire, Charles Henry Pellegrini, Arthur Onslow, Hipólito Moulin, Juan Francisco Guerrin y Julio Daufresne. En 1835 protagonizó un extraño episodio en el cual se lo acusó de espionaje para el gobierno de Chile por haber viajado a aquel país en posesión de mapas y desarrollos cartográficos por él efectuados. Este evento se conoció en la época como el *affaire Bacle* y aunque comportó desavenencias para el artista, fue finalmente absuelto. Cfr. Regina Root, *op. cit.*, p. 160; Sandra Szir, María Lía Munilla Lacasa y Georgina Gluzman, “Multiplicación de imágenes y cultura visual. Bacle y el arribo de la litografía a Buenos Aires (1828-1838)” en *Separata n° 18: imágenes impresas*, año XIII, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario, 2013, pp. 3-16; Sandra Szir, “El fabricante de imágenes. César Hipólito Bacle y el establecimiento de la litografía en Buenos Aires (1828-1838)” en Fabio Ares (comp.),



imágenes en general y de las referidas al entorno rural en particular. Conviene mencionar especialmente aquí una serie de álbumes que verán la luz durante la década de 1830, entre ellos *Trajes y costumbres de Buenos Aires* (1836)⁸²⁷ y la *Colección de escenas y vistas del país* de Gregorio Ibarra (1837).⁸²⁸ Por aquel entonces también permaneció en Buenos Aires el comerciante y diplomático inglés Woodbine Parish (1796-1882) como agregado diplomático del Imperio Británico entre 1825 y 1832, quien efectuó una recopilación de datos e informes sobre las pampas y los alrededores de Buenos Aires, condensados en *Buenos Ayres and the provinces of the Rio de la Plata* publicado en 1839.⁸²⁹ Aunque la obra carece de imágenes,⁸³⁰ muchos de sus relatos y enunciados fueron tomados como referencias para los artistas viajeros que circularon por la campaña en la primera mitad del siglo XIX y que, oportunamente, ofrecían impresiones sobre estas latitudes. Es de destacar que este trabajo permaneció sin traducción hasta después de la caída del gobierno de Rosas,⁸³¹ tarea emprendida por Justo Maeso -quien *a posteriori* sería el encargado de efectuar el censo de la Ciudad en 1855- e impresa en los talleres de Benito Hortelano bajo el título *Buenos Aires y las provincias del Río de la Plata* en 1852.⁸³² Sobre las apreciaciones de Parish y otros viajeros del período 1850-1870 volveremos más adelante.

La década de 1840 se vio caracterizada por una hegemonía iconográfica anclada en la figura de Juan Manuel de Rosas en cuyo escenario asumió un destacado protagonismo el pintor local Fernando García del Molino, catalogado como “el retratista del federalismo porteño”.⁸³³ En aquel singular contexto del rosismo cuyos rasgos generales esbozamos en el capítulo anterior, proliferaron también la edición de diversos álbumes: entre ellos *Recuerdos*

En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1940), Buenos Aires, Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018, pp. 105-134. Sobre el *affaire Bacle* en particular véase Gabriel Puentes, *La intervención francesa en el Río de la Plata. Federales, unitarios y románticos*, Buenos Aires, Theoría, 1958, pp. 53-58.

⁸²⁷ Cesar Hipólito Bacle, *op. cit.*

⁸²⁸ Gregorio Ibarra, *Colección de escenas y vistas del país... op. cit.*

⁸²⁹ Woodbine Parish, *Buenos Ayres and the provinces of the Rio de la Plata*, London, John Murray, 1839.

⁸³⁰ La excepción a esta ausencia iconográfica la constituyen la inclusión de 5 imágenes compuestas por el gliptodonte, el primer asentamiento en Buenos Aires en 1535, un plano de la ciudad en 1767, la recreación de un esqueleto incompleto de un megaterio y un par de vistas del clamiforus litografiadas por el célebre George Johann Scharf, encargado de varias de las litografías de Schmidtmeier. Cfr. *Ibid.*, p. 1, 19, 28, 178 y 330.

⁸³¹ Laura Malosetti Costa, *Pampa. Ciudad y suburbio... op. cit.*, p. 139.

⁸³² En la traducción se suprimen las iconografías citadas para incluir los retratos de Bernardino Rivadavia, Juan Manuel de Rosas, Juan Lavalle y Justo José de Urquiza, todos litografiados por Rudolf Kratzsenstein. Cfr. Woodbine Parish, *Buenos Aires y las provincias... op. cit.*, Tomo I, p. 138, 310, 312 y 420.

⁸³³ Roberto Amigo, “Período 1830-1900” en AA. VV. *Pintura de la Argentina. Breve panorama del período 1830-1870*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999, p. 6.



del *Río de la Plata* del ingeniero saboyano Charles Henry Pellegrini (1841),⁸³⁴ *Usos y costumbres de Buenos Aires* de Julio Daufresne y Albérico Isola en 1844,⁸³⁵ *Colección de escenas y vistas del país* y *Usos y costumbres del Río de la Plata* de Carlos Morel (1841 y 1845),⁸³⁶ el *Álbum argentino* de Albérico Isola (1845)⁸³⁷ y el *Álbum de la Plata* del viajero francés Adolphe D´Hastrel de Rivedoux (1846).⁸³⁸ Como ponen en evidencia estos ejemplos y pese a la hegemonía iconográfica egocentrada del régimen rosista, es posible advertir una ampliación de imágenes referidas a lo rural.⁸³⁹ Ello se hace especialmente evidente con el repertorio efectuado por artistas viajeros célebres como el francés Raymund Auguste Quinsac Monvoisin (1794-1870) y el augsburgués Johann Moritz Rugendas (1802-1858), así como también por las producciones del referido Charles Henry Pellegrini, instalado en Buenos Aires desde finales de la década de 1820.⁸⁴⁰

Cada uno de aquellos había efectuado aproximaciones al mundo campesino, relevando habitantes, actividades y costumbres sobre dicho ambiente, con lo cual las imágenes de nuestro artista no solo no resultan novedosas sino que en ciertos aspectos abrevarán en una desarrollada cultura iconográfica bastante extendida en la época. Sin embargo, vale aclarar que muchas de estas producciones sobre el campo, la campaña, las zonas del interior o áreas fronterizas habían sido producidas por autores que la historiografía del arte ha posicionado dentro de la categoría de “pintores viajeros”. Esto designa un espectro muy particular pues se trató de individuos que provenientes de Europa, realizaban

⁸³⁴ Charles Henry Pellegrini, *op. cit.*

⁸³⁵ Julio Daufresne y Albérico Isola, *op. cit.*

⁸³⁶ El primero de ellos conocido como “Serie grande” debido a su formato. Cfr. Carlos Morel, *Colección de escenas y vistas del país*, Buenos Aires, Litografía de las Artes, 1841; Carlos Morel, *Usos y costumbres... op. cit.*

⁸³⁷ Albérico Isola, *Álbum argentino*, Buenos Aires, Litografía de las Artes, 1845.

⁸³⁸ Se trató de una obra litografiada por varios autores (Ciceri, Louis Auguste Sabatier, Hubert-Crercet, C. Muller y el propio Adolphe D´Hastrel de Rivedoux), coloreada luego de ser impresa. Véase Adolphe D´Hastrel de Rivedoux, *Álbum de la Plata o Colección de vistas y costumbres remarcables de esta parte de la América del Sur*, París, Chiaut & Frère, 1846.

⁸³⁹ Sobre el desarrollo de la cultura visual durante el régimen rosista vista a través de las imágenes efectuadas en la prensa y los ámbitos públicos véase el trabajo de Fúkelman. María Cristina Fúkelman, *La cultura visual en el Río de la Plata 1834 – 1852. Innovaciones a partir de la configuración y función de la imagen política y costumbrista*, La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2013.

⁸⁴⁰ Algunas de las obras más notorias son *Soldado de Rosas* y *Gaicho tomando mate* de Monvoisin, *Carga de la caballería de Rosas* de Rugendas, o el conjunto litográfico referido de Pellegrini. Sobre estos artistas véase entre otros: Roberto Amigo, “Período 1830-1900... *op. cit.*, pp. 5-8; Roberto Amigo, “Beduinos en la Pampa... *op. cit.*; Roberto Amigo, “Carlos Morel...”, *op. cit.* pp. 1-10; Pablo Diener, “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas” en *Historia. Publicación del Instituto de Historia*, n° 40, vol. II, Pontificia Universidad Católica de Chile, julio-diciembre de 2007, pp. 285-309; Xavier Moyssén Echeverría (Comp.), *El México luminoso de Rugendas*, México, Papel y cartón, 1985.



obras en torno a los usos y costumbres de los habitantes de otras latitudes. El rasgo acaso predominante de estas producciones es que su lente se hallaba calibrada con las tonalidades del “pintoresquismo”, mediante la cual se exacerbaba las características que se consideraban distintivas de las culturas locales mediante tipologías de algún modo prefiguradas.

Llegados a este punto conviene referir lo expuesto por Rodrigo Gutiérrez Viñuales al señalar con respecto a la influencia de los artistas viajeros en el arte Latinoamericano de la primera mitad del siglo XIX que “No obstante el interés por dichas representaciones visuales, la mayoría de estos viajeros no poseían fama como artistas, por lo cual no puede decirse que vinieran con la específica intención ni de instalarse en un país determinado ni de dirigir los gustos estéticos de los mismos, aun cuando algunos lo hayan intentado e inclusive logrado”.⁸⁴¹ En todo caso y coincidiendo con Viñuales consideramos que aunque pudieron haber servido de inspiración o precedente visual para muchos artistas locales, el arte de los viajeros resulta “difícil referirse a ella como una realidad precursora de las artes plásticas del continente”, tantos por sus móviles como por el público al que apuntaba, los soportes argumentales que empleaba y los objetivos implícitos en dicha tarea. Independientemente de esta discusión nos interesa destacar que como es posible observar hasta aquí, durante varias décadas se posaron los ojos sobre el entorno y las costumbres rurales. Según refiere Munilla Lacasa, en esta clase de álbumes litográficos “subyace un gusto por lo exótico tanto en términos naturales como sociales, junto a una inclinación hacia el conocimiento curioso del mundo extraeuropeo, característico del pensamiento occidental desde el siglo XVIII”.⁸⁴² En virtud de su dimensión cultural y sensible este tipo de representaciones pueden ser evaluadas en tanto ejemplos de lo que Mary Louis Pratt definió como “miradas imperiales”, producidas por sujetos “veedores” que al mirar, observaban y poseían al otro.⁸⁴³

A grandes rasgos podríamos señalar que esta mirada externa dominó la primera mitad del siglo XIX y con la caída del rosismo en 1852, se configuró un nuevo escenario para la ciudad. Este apretado derrotero sugiere así que existía una rica tradición pictórica preexistente a los trabajos de Pueyrredón, compuesta por artistas de distintas latitudes y con

⁸⁴¹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana. Artistas viajeros y costumbristas americanos del XIX” en Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez (Coord.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 153.

⁸⁴² María Lía Munilla Lacasa, “Siglo XIX: 1810-1870...” *op. cit.*, p. 132.

⁸⁴³ Mary Louis Pratt, *Ojos imperiales... op. cit.*, p. 35.



variadas motivaciones, procedimientos visuales y objetivos. Este apretado derrotero sugiere así que existía una rica tradición pictórica preexistente a los trabajos de Pueyrredón, compuesta por artistas de distintas latitudes y con variadas motivaciones, procedimientos visuales y objetivos. En consonancia con las transformaciones apuntadas en los capítulos previos, no solo la cultura visual sino también el ambiente artístico en su conjunto experimentó sensibles variaciones en las cuales conviene detenernos para comprender mejor el impacto de las pinturas de Pueyrredón.

6. I. b. El ambiente artístico local

La metamorfosis acaecida en la ciudad y en la cultura visual previamente señaladas tendrán su expresión desde luego en el ambiente artístico del cual formó parte Pueyrredón, atmósfera que adquirió un creciente dinamismo durante finales de la década de 1850 y especialmente el decenio siguiente. En buena medida producto del aumento en la incorporación demográfica aludida en nuestro capítulo 4, la llegada de artistas provenientes del extranjero intensificó los lazos de una embrionaria comunidad artística que paulatinamente se desarrollaba tanto en variedad como en complejidad y matices. Esto se hace más evidente si cotejamos la presencia temporal o permanente de numerosos personajes que por distintas razones impactaron en aquel mundo porteño.

De entre aquellas noveles incorporaciones podemos mencionar las siguientes: provenientes de Italia Baldassarre Verazzi (el cual arribó al país en 1855), Ignacio Manzoni (llegó en 1851, aunque se estableció definitivamente a partir de 1857), los genoveses José Murature (el cual estuvo durante el período 1825-1840, para regresar luego del exilio en Montevideo en 1852) y Epaminondas Chiama (llegado en 1861), el napolitano Edoardo de Martino (quien arribó a la ciudad en 1855) o el veneciano José Aguyari (quien recaló en 1869). Verazzi y Chiama estuvieron más abocados a la producción de naturalezas muertas, aunque este último también realizó estudios de la campaña bonaerense, el gaucho y sus costumbres.⁸⁴⁴ Manzoni destacó como pintor de temas históricos y retratos,⁸⁴⁵ mientras que

⁸⁴⁴ Chiama expuso algunas de sus obras de este tipo en el *Café Italia*. Cfr. *La Tribuna*, Buenos Aires, 3/4/1867.

⁸⁴⁵ Entre las obras más significativas de Ignacio Manzoni, cabe mencionar *La batalla de Pavón* (1861). Como señala Roberto Amigo, Verazzi y Manzoni mantuvieron durante los años 1850 una puja artística, de las cuales los medios de la época se hicieron eco, encontrando Manzoni mayor apoyo por parte de los mismos. La explicación que ensaya Amigo es que ello se debió a que: “Un público en formación prefería los contrastes



Murature se caracterizó por la producción de escenas navales, muy probablemente motivado por su formación como Almirante. De Martino retrató hacia finales de la década de 1860 la Guerra de la Triple Alianza. José Aguyari, si bien llegó a finales de la década, elaboró numerosas piezas sobre el ámbito rural y se constituyó en una pieza clave del arte de los años venideros, siendo el formador de autores como Schiaffino o Gutiérrez.⁸⁴⁶ A estos italianos debemos agregar el arribo de artistas provenientes de Francia que llegaron también a mediados del siglo XIX. Nos referimos a autores como André Durand en la década de 1850,⁸⁴⁷ Elías Duteil en 1858 o Jean Desiré Dullin en 1859. Orígenes franceses también tenían Jean León Pallière, llegado a la ciudad en 1855 -creador del célebre *album Pallière* en el cual nos detendremos más adelante- y Henry Meyer, uno de los fundadores de *El Mosquito* y dibujante principal del *Correo del Domingo*, hacia finales de la década de 1850.⁸⁴⁸ También se incorporaron al ambiente artístico porteño por un breve período de tiempo los alemanes Roberto Lange, Hans Schroöder, Charles Schütz y Willems, activos en Buenos Aires hacia finales de la década de 1850 y autores de numerosas vistas sobre la ciudad y el mundo rural. El primero de ellos se desempeñó como dibujante, grabador y creador de sellos postales desde su litografía San Martín de la cual era propietario.⁸⁴⁹ Hans Schröder tuvo una destacada actuación como arquitecto junto a Henry Hunt, realizando numerosos proyectos entre los que destacaron la “arquitectura bancaria” de la Bolsa de Comercio (1861), el Banco de Londres (1867) y el Banco de la Provincia de Buenos Aires (1869).⁸⁵⁰ Schütz llegó hacia 1860 y visitó Buenos Aires y Córdoba, realizando numerosos trabajos sobre las costumbres locales para luego asentarse en Uruguay y fundar junto a Eustaquio Pellicer la versión oriental de *Caras y Caretas* en 1890. Willems actuó como litógrafo,

violentos de luz de la pintura del milanés, acorde con el gusto por la pintura a la antigua en un incipiente mercado de arte porteño”. Véase Roberto Amigo, “Comentario sobre El asado” [en línea].

⁸⁴⁶ Malosetti, *Los primeros modernos... op. cit.*

⁸⁴⁷ Se desconoce la fecha exacta de arribo de Alfred Durand (1807-1867) aunque para 1857 se sabe que realizó ilustraciones para las ceremonias de los funerales de Rivadavia y en 1858 expuso un cuadro sobre “El paso del los Andes”. Además de estas litografías efectuó también otras con temática rural. Véase Vicente Gesualdo, *Enciclopedia... op. cit.*, tomo 3, s/p.

⁸⁴⁸ Claudia Roman, *Prensa... op. cit.*, p. 39.

⁸⁴⁹ Entre sus creaciones filatélicas destacaron los timbres postales de 5, 10 y 15 centavos realizados en 1861 por encargo del Administrador General de Correos Gervasio Posadas. Aparecidos en 1862, Cutolo y Gesualdo señalan que esta serie fue la primera que incluyó el escudo nacional y la leyenda “República Argentina”. Cfr. Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo Diccionario... op. cit.*, Tomo IV: L-M, p. 52; Vicente Gesualdo, *Enciclopedia... op. cit.*, Tomo 4, s/p.

⁸⁵⁰ Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo Diccionario... op. cit.*, Tomo VII: SC-Z, p. 32.



estrechamente vinculado al coterráneo Rudolf Kratzenstein. Este último había llegado a la ciudad en 1851 y alrededor de 1855 instaló su taller litográfico, resultando desde entonces una pieza vital en la cultura visual local como productor e impresor de numerosas publicaciones oficiales, iconográficas y cartográficas.⁸⁵¹

En esta enumeración cabe referir también la llegada de varios de los más importantes fotógrafos y retratistas de esta época:⁸⁵² Charles de Forrest Friedrichs en 1852, Esteban Gonnet en 1857, Adolfo Alexander en 1860, Benito Panunzi en 1861 y Christiano Junior en 1868, por citar sólo los ejemplos más notorios.⁸⁵³ El primero de ellos se inscribió como el precursor del daguerrotipo de exterior con la primera toma de la Plaza de la Victoria en 1852, mientras que Esteban Gonnet fue el creador del primer álbum fotográfico de la ciudad de Buenos Aires. Alexander continuó desarrollando exitosamente su profesión, profundizando una rica trayectoria en el arte de fijación de imágenes que había iniciado tanto en Chile, como en Mendoza y San Juan; mientras que Benito Panunzi es considerado uno de los grandes precursores del género fotográfico en el país, especialmente por la edición de su *Vedute di Buenos Aires*⁸⁵⁴ hacia finales de la década de 1860, más conocido como *Álbum Panunzi*.

⁸⁵¹ Entre las múltiples producciones realizadas por Kratzenstein cabe mencionar la impresión de la primera *Memoria de la Municipalidad de Buenos Aires* editada en 1858 y que comprendió los registros de los años 1856-1857. Además de emplear la técnica del retrato al electrotipo o fotografía sobre papel, Kratzenstein efectuó numerosos retratos de personalidades relevantes, vistas y paisajes. Hacia finales de la década de 1850 participó de asociaciones filantrópicas junto a su coterráneo Hermann Burmeister. En sus instalaciones litográficas y fotográficas produjo abundantes vistas de la ciudad y los alrededores, llegando a publicar en 1870 el *Gran Mapa mercantil de Buenos Aires*. Además de la litografía, su obra comprendió el daguerrotipo, el retrato y la fotografía. Cfr. Laura Malosetti Costa, *Pampa... op. cit.*, p. 145; Julio Felipe Riobó, *La Daguerrotipia y los daguerrotipos en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edición del autor, 1949, p. 40; Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo Diccionario... op. cit.*, Tomo III: F-K, p. 740; Vicente Gesualdo, *Enciclopedia... op. cit.*, Tomo 4, s/p; *El mosquito*, n° 32, Buenos Aires, 26/12/1863 y ss.

⁸⁵² Tal incorporación no hizo sino aumentar exponencialmente la presencia de los retratistas conforme avanzó la década de 1860. En efecto, puede detectarse que los autodenominados fotógrafos -o retratistas- se cuadruplican en el lapso de un quinquenio, pasando de 25 en 1864 a 112 en 1869. Cfr. Antonio Pillado, *op. cit.*, p. 332; Diego de la Fuente (Dir.), *Primer Censo... op. cit.*, p. 68.

⁸⁵³ Cfr. Luis Priamo, *Buenos Aires, memoria antigua: fotografías 1850-1900*, Buenos Aires, Fundación Ceppa, 2015, pp. 9-28 y pp. 81-120; Abel Alexander, *Primeras vistas porteñas... op. cit.*; Abel Alexander, Pablo Buchbinder, y Luis Priamo, *op. cit.*; Vicente Gesualdo, “Benito Panunzi, patriota garibaldino, pintor, arquitecto y fotógrafo en China y las Pampas Argentinas” en *Memoria del 1° Congreso de historia de la fotografía*, Buenos Aires, 1992, pp. 105-111; Juan Gómez, *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX. 1840-1899*, Buenos Aires, Abadia, 1986.

⁸⁵⁴ Benito Panunzi, *Álbum de vistas y costumbres de Buenos Aires*, Buenos Aires, Kraft, 1868.



A esto debemos sumar que durante este período también ocurriría un hecho singular que marcó el pulso respecto al interés asignado por el gobierno de Buenos Aires al Arte: Martín Boneo, quien había sido nombrado al frente de la escuela de dibujo de la Universidad reabierta en 1855 tras dos décadas de clausura,⁸⁵⁵ se convirtió en el primer becado para estudiar en el extranjero entre 1857 y 1863. Si bien luego de esta etapa formativa el artista residirá en Chile (1865-1870), continuó exhibiendo sus cuadros en Buenos Aires en la ya citada e influyente casa Fusoni hnos. La experiencia de Boneo nos muestra el impulso dado desde la corporación municipal a las artes -en especial a la pintura- marcando un camino que seguirían posteriormente Claudio Lastra y Mariano Agrelo en 1858. Este último había estudiado con Bernabé Demaría (1824-1910) en su Escuela de dibujo, cuando este regresó a Buenos Aires en 1854 luego de su exilio montevideano de 1844.

Continuando con las personalidades que configuraron aquel nutrido escenario artístico además de Pueyrredón y los citados, arribó a Buenos Aires el 20 de octubre de 1857 proveniente de Inglaterra el pintor Henry Sheridan (1833-1860).⁸⁵⁶ Su producción estuvo centrada en el paisaje, especialmente escenarios europeos presuntamente traídos como bocetos o ejercicios plásticos que luego perfeccionó durante su estadía en Buenos Aires.⁸⁵⁷ Precisamente Sheridan junto a Pallière realizaron en 1859 una exposición de pinturas en el Hotel Roma que contó con más de 60 trabajos, entre óleos y acuarelas de ambos artistas.⁸⁵⁸ Una crónica periodística de entonces nos ofrece algunas pistas respecto al talante que lo artístico revestía para aquella sociedad, exhortando al público del siguiente modo:

Para los que viven envueltos en las cosas materiales de la vida, cuyo trote no ha destruido del todo el gusto por el arte, una visita al salón de la calle San Martín, es un dulce momento, un reposo donde se respira otro aire, donde se gozan otras impresiones y donde se pasa bien, una media hora.⁸⁵⁹

Desde las páginas de *El Nacional* se agregaba que la muestra estaría “Abierta todos los días desde las 10 de la mañana hasta las 4 de la tarde” y los domingos “desde la 1 hasta

⁸⁵⁵ María Lía Munilla Lacasa, “El siglo XIX...” *op. cit.*, p. 143.

⁸⁵⁶ *La Tribuna*, año V, n° , Buenos Aires, 20/10/1857

⁸⁵⁷ Mariano Galazzi, “Henry Sheridan and the beginnings of Argentine art” in *Irish Migration Studies in Latin America*, vol. 7, n° 2, 2009, p. 232.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 234.

⁸⁵⁹ *La Tribuna*, año VII, n° 1.665, Buenos Aires, 11/6/1859.



las 4 de la tarde”. En un contexto de proliferación de experiencias novedosas, propuestas estéticas, dispositivos, tecnologías y artistas, la pintura oficiaba como un instante de “reposo” y por la suma de 10 pesos⁸⁶⁰ el público podía acceder a este “dulce momento”, contemplando “otro aire” en las obras de Pallière y Sheridan, entre tantas otras ofertas icónicas, entre las cuales se hallaba por supuesto, la pintura de Prilidiano Pueyrredón. Dentro de aquella gran cantidad de obras se halló el lienzo titulado “Tropa de carretas en la pampa” realizado en coautoría por Pallière y Sheridan. Muy poco tiempo después de aquella exposición conjunta este último lanzó una academia de pintura bajo su dirección, “en la cual se darán lecciones de pintura al óleo, acuarela y todo género de dibujo a lápiz”⁸⁶¹ aunque debido a su mal estado de salud no pudo llevar a cabo la iniciativa y fallecería en agosto de 1860.⁸⁶² Aunque por un breve período, esta participación nos ofrece una pequeña muestra respecto al énfasis puesto por la sociedad y muchos de sus recién llegados componentes en la promoción de experiencias que pretendían estimular el goce contemplativo.

Se trataba así de un escenario configurado por la variedad de ofertas en cuyo seno también es posible advertir una marcada presencia de la iconografía rural, no solo por la cantidad de producciones existentes hasta entonces sino porque distintos artistas como Pallière, Gonnet, Duteil, Sheridan, Meyer, Rawson y desde luego el propio Pueyrredón, producen distintos tipos de imágenes sobre estos espacios. Cabe preguntarse entonces acerca

⁸⁶⁰ Para tomar dimensión del valor de esta entrada, conviene señalar a modo de ejemplo que la suscripción mensual al periódico *La Tribuna* costaba 40 pesos, *El correo del domingo* 25, *El mosquito* 20 y a la *Revista del Plata* 15. Bautizarse salía 20 pesos para los blancos y 10 para los que no lo eran. Un poste de ñandubay para alambrar un campo oscilaba entre los 9 y 10 pesos, mientras que una carta sencilla costaba 1 peso, y 5 una certificada. Tomar una diligencia dentro de la ciudad rondaba entre los 3-10 pesos por asiento –dependiendo el horario y la distancia–, al tiempo que la cuota mensual para un miembro del *Club del Progreso* era de 75 pesos, el *Club de Residentes* 70 y el *Club del Plata* 60. Un certificado de nacimiento, casamiento, comunión o bautismo costaba 20 pesos, realizar una sepultura rondaba los 100 pesos, las tarjetas fotográficas valían 120 pesos –aunque era posible conseguir un retrato al electrotipo a partir de los 20 pesos–. Un sombrero rondaba los 35 pesos, en tanto un poncho de paño rondaba los 60-80 pesos; 7 pesos un par de alpargatas y 25 un par de zapatos. Cfr. *El Mosquito*, año I, n° 1, Buenos Aires, 24/5/1863; *Revista del Plata*, Segunda época, n° 1... *op. cit.*; Antonio Pillado, *op. cit.*, pp. 50-52 y 119-121; *Anales de la Sociedad Rural Argentina, Primer volumen (desde septiembre de 1866, hasta diciembre de 1867)*, Buenos Aires, Imprenta Americana, 1867, p. 130; *Registro estadístico del Estado de Buenos Aires, 1859*, Buenos Aires, Porvenir, 1859, p. 156; *La Tribuna*, año IX, n° 2.265, Buenos Aires, 5/7/1861.

⁸⁶¹ *El Nacional*, año VII, n° 2090, Buenos Aires, 29/6/1859.

⁸⁶² Aunque Michael Mulhall ubicaba su fecha de muerte en agosto de 1861, lo cierto es que Henry Sheridan falleció el 27 de agosto de 1860. Cfr. Michael George Mulhall, *The English in South America*, Buenos Aires, Standard office, 1878, p. 420; Vicente Gesualdo, *Enciclopedia... op. cit.*, Tomo 5, s/p; Mariano Galazzi, *op. cit.*



de las condiciones sociales que permitieron no solo el surgimiento sino también la circulación y el consumo de este tipo de iconografías. Nos referimos especialmente a si ¿Responden a una tradición o son producto de una necesidad visual creciente? Creemos que, si bien su emergencia se debe a numerosos factores como la tradición icónica y una creciente curiosidad visual, también se hallan atravesados por un contexto singular compuesto de una atmósfera ruralista que progresivamente fue ganando terreno en el seno de la ciudad y que permite explicar en términos más amplios la propuesta pictórica de Prilidiano Pueyrredón.

6. II. Ruralismo e ideología ruralista

El contexto artístico y la tradición pictórica hasta aquí referidas nos ofrece canales propicios para comprender algunas dimensiones de la pintura rural de Prilidiano Pueyrredón, como puede ser su vocación temática o su faz narrativa. Sin embargo, para situar con mayor precisión estas pinturas en aquel Buenos Aires de los sesenta conviene detenernos en un factor menos tangible que la circulación de imágenes. Nos referimos a cierto aire campesino que impregnó a aquella sociedad.

Laura Malosetti Costa ha explicado que elaborar una visión desde la ciudad sobre el campo requiere cierta distancia, resultando necesario articular una perspectiva, es decir: “un ‘sentirse afuera’ para construir un paisaje”.⁸⁶³ Al mismo tiempo y asumiendo que se trata de una visión que se construye desde lo externo, también resultaría perentorio elaborar algún tipo de conexión con el entorno a retratar. A ello debemos agregarle que como señala Lowe respecto a los sentidos, el de la visión es “eminente un acto de distanciamiento, de juicio” pero que al mismo tiempo permite conectarnos con lo que está próximo.⁸⁶⁴ Razón por la cual en las pinturas de esta clase convergen enigmáticamente distancia y cercanía, además de una razón que motive esta mirada. Si Philippe Ariès remarcaba la particularidad de toda producción individual inscripta como una elaboración al mismo tiempo cercana y lejana de la sensibilidad colectiva y teniendo en cuenta estas operaciones de proximidades presentes en la elaboración de un paisaje, conviene preguntarse en virtud del recorrido del artista ¿qué conjunto de motivaciones hicieron que Pueyrredón comience a mirar hacia el

⁸⁶³ Laura Malosetti Costa, *Pampa... op. cit.*, p. 87.

⁸⁶⁴ Lowe otorga preeminencia al sentido del oído como el más vital, dado que la vista por ejemplo no puede doblar una esquina. Cfr. Donald Lowe, *op. cit.*, pp. 20-23.



campo y procure retratarlo? ¿qué instancias de su pintura permiten evidenciar su posicionamiento como individuo ante dichos escenarios? ¿de qué manera se aproxima o diferencia de un sentir comunitario?

Aunque la mencionada penetración de la iconografía sobre entornos telúricos en el ámbito urbano haya representado un estímulo para que el pintor construya imágenes sobre el mundo campesino, debemos tener en cuenta también otros impactos “rurales” en la ciudad que muy posiblemente influyeron en la elaboración de sus pinturas. Con ello queremos decir que “lo rural” en Buenos Aires se expresaba en distintas facetas, no circunscriptas únicamente al universo visual de carácter costumbrista, pintoresco o anecdótico. Un ejemplo de ello se expresaba en el plano de la diversión, donde junto a los cafés, las danzas y las celebraciones de distinta índole persistían actividades lúdicas de “claro contenido rural” que nucleaban a la población⁸⁶⁵ y que incluían carreras de sortijas y de caballos, el juego del pato, la taba o las riñas de gallo. A ello debemos sumarle aspectos de carácter arquitectónicos y ambientales, pues si bien la ciudad de los años ‘60 se perfilaba ya con aspiraciones de urbe, también existía una dimensión más “oculta” de la misma en virtud de la cual “el aspecto de ruralidad y la atmósfera campesina invadían al visitante cuando se alejaba del centro”.⁸⁶⁶ Existió además otra arista que nos permite comprender el espesor de esta atmósfera campesina desde otra perspectiva más abstracta y no menos importante que lo anterior para nuestro trabajo. Nos referimos a lo que Tulio Halperín denominó como “ideología ruralista”, para referirse al conjunto de estrategias desarrolladas por los miembros de la clase terrateniente urbana identificada con los intereses rurales.⁸⁶⁷

Consideramos que la penetración del “ruralismo” se expresó sistemáticamente durante los años sesenta en publicaciones como los *Anales de la Sociedad Rural* dirigida por Eduardo Olivera y el periódico *El río de la plata* de José Hernández. Dicha ideología puede encontrar un buen antecedente en ciertas construcciones discursivas previas como es el caso de la *Revista del Plata*, entre 1854 y 1861. Este periódico se inscribió como un fenómeno que encuentra conexión directa con otro personaje que a la postre también estaría vinculado a esta vanguardia terrateniente. Nos referimos a Carlos Enrique Pellegrini quien al igual que

⁸⁶⁵ Sandra Gayol, *Sociabilidad... op. cit.*, pp. 28-29.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁶⁷ Tulio Halperín Donghi, *José Hernández...*, *op. cit.*, pp. 223-224.



Pueyrredón se desempeñó como ingeniero, arquitecto y pintor. También al igual que éste formó parte de la Sociedad Rural Argentina durante la segunda mitad de la década de 1860. Pellegrini fue el redactor y director de la *Revista del Plata*, publicación la cual contaba con dibujos de su propia factura y era litografiado por Rudolf Kratzenstein, Narciso Desmandryl o Jules Pelvilain según el caso, e impreso en los talleres de la Revista. Por varias razones la *Revista del Plata* presenta características singulares para nuestra pesquisa, como un modo de ejemplificación y al mismo tiempo exploración del talante polifacético que parece adquirir aquel ruralismo ya desde mediados de la década de 1850 e inicios de los 1860.

La *Revista del Plata* tuvo en efecto dos períodos de aparición. Una primera época entre septiembre de 1854 y enero de 1855; y una segunda época entre noviembre de 1860 y abril de 1861, estando vinculadas las razones de dicha interrupción a la profusión de tareas que tuvo que afrontar su creador, en especial la ejecución del Teatro Colón.⁸⁶⁸ Desde su origen se constituyó en una de las primeras producciones periódicas que afirmaba un incipiente talante “ruralista”, siendo presentada a sí misma como una publicación “consagrada a la agricultura, industrias, y comercio del Rio de la Plata [y] muy principalmente el de Buenos Aires”.⁸⁶⁹ Independientemente del relativo éxito o fracaso de esta empresa, lo singular de este caso es que presentó la incorporación tanto de la temática rural como también de múltiples imágenes, las cuales hacían que cada número estuviera “adornado cada uno con una o dos láminas ilustrativas”.⁸⁷⁰ En este último sentido la *Revista del Plata* contó con variedad de imágenes que incluyeron retratos -Zubiría, De la peña, Ferré, José María Paz, Aimé Bornplan, Juan Harrat y Pastor Obligado-, planos de ingeniería -como los de la nueva Aduana, el muelle y los almacenes, el Teatro Colón o el nuevo mercado del abasto- o geográficos -Planos del Río Negro, del Chaco, de la ciudad de San Nicolás o el corográfico de Bahía Blanca-. Incorporó además numerosas vistas, figuras y dibujos de distinta índole referidos tanto a paisajes como a detalles constructivos, pasando por aparatos novedosos u obras de ingeniería rural que iban desde órdenes de capiteles a

⁸⁶⁸ Así lo expresaba el propio Pellegrini en el número que daba inicio y continuidad a la publicación, en la Segunda época de la revista de noviembre de 1860: “A nuestros suscriptores. El incidente que interrumpió la publicación de la Revista del Plata fue la erección del teatro Colón de que se encargó su redactor”. Véase *Revista del Plata*, segunda época, n° 1, Buenos Aires, noviembre de 1860.

⁸⁶⁹ *Revista del Plata*, n° 1, Buenos Aires, septiembre de 1853, p. 1.

⁸⁷⁰ *Ibid.*



frontispicios, incluyendo arados, sistemas de extracción acuífera, detalles de cercos, zanjas, estacadas e incluso ilustraciones referidas al incipiente y novedoso aparato telegráfico.⁸⁷¹

Como huella del polimorfismo que asumía el periódico, en sus páginas podían encontrarse variadas reflexiones respecto a elementos constituyentes de la realidad campesina y también citadina. Estas incluían la situación del puerto⁸⁷² o de la deuda pública,⁸⁷³ diarios de viaje, reflexiones sobre el mate,⁸⁷⁴ el arado,⁸⁷⁵ ferrocarril,⁸⁷⁶ la máquina de coser⁸⁷⁷ y el trabajo,⁸⁷⁸ así como también instrucciones para la correcta conservación de las maderas,⁸⁷⁹ consejos de higiene pública,⁸⁸⁰ la difusión de un diccionario pastoril,⁸⁸¹ la incorporación de tierras,⁸⁸² la situación de los indios,⁸⁸³ la fabricación de ladrillos⁸⁸⁴ y todo tipo de estadísticas referidas a la economía rural. La profusión de sus páginas junto a la singular complejidad de las temáticas rurales allí expuestas nos habla de una publicación que expresó una preocupación social vinculada a las inquietudes que generaba este medio en particular, sea como modo de producción, como instancia de sociabilidad o como territorio que era preciso controlar, abastecer y regular.

Con este preciado antecedente el meridiano de la década de 1860 verá el corolario de este proceso de penetración de lo rural en el seno de la ciudad con dos eventos concatenados. Por un lado la fundación de la Sociedad Rural Argentina (SRA) y como corolario de ello la publicación de su órgano oficial, los *Anales de la SRA*. El “club rural”⁸⁸⁵

⁸⁷¹ *Revista del Plata*, n° 2, Buenos Aires, octubre de 1853.

⁸⁷² *Revista del Plata*, n° 3, Buenos Aires, noviembre de 1853, pp. 29-30; *Revista del Plata*, n° 10, Buenos Aires, junio de 1854, pp. 139-140.

⁸⁷³ *Revista del Plata*, año 2°, n° 16, Buenos Aires, diciembre de 1854, pp. 313-314.

⁸⁷⁴ *Revista del Plata*, n° 4, Buenos Aires, diciembre de 1853, pp. 54-55.

⁸⁷⁵ *Revista del Plata*, n° 3, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁸⁷⁶ *Revista del Plata*, n° 4... *op. cit.*, pp. 46-48; *Revista del Plata*, n° 5, Buenos Aires, enero de 1854, pp. 64-65; *Revista del Plata*, n° 6, Buenos Aires, febrero de 1854, pp. 73-76; *Revista del Plata*, año 2, n° 13, Buenos Aires, septiembre de 1854, pp. 198-201;

⁸⁷⁷ *Revista del Plata*, n° 9, Buenos Aires, mayo de 1854, pp. 126-127.

⁸⁷⁸ *Revista del Plata*, n° 2, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁸⁷⁹ *Revista del Plata*, año 2°, n° 16, *op. cit.*, pp. 313-314.

⁸⁸⁰ *Revista del Plata*, segunda época, n° 5, Buenos Aires, marzo de 1861, pp. 96-100; *Revista del Plata*, segunda época, n° 6, Buenos Aires, abril de 1861, pp. 106-110

⁸⁸¹ *Revista del Plata*, n° 2, *op. cit.*, pp. 15-17.

⁸⁸² *Revista del Plata*, n° 12, Buenos Aires, agosto de 1854, pp. 15-17.

⁸⁸³ *Revista del Plata*, año 2°, n° 15, Buenos Aires, noviembre de 1854, pp. 272-276; *Revista del Plata*, segunda época, n° 4, Buenos Aires, febrero de 1861, pp. 63-64

⁸⁸⁴ *Revista del Plata*, n° 7, Buenos Aires, marzo de 1854, pp. 91-93.

⁸⁸⁵ La expresión es del viajero inglés y miembro de la Sociedad Rural Argentina, Wilfredo Latham, empleada en una carta escrita en la Cabaña de los álamos (Quilmes) el 8 de septiembre de 1866 y publicada en el 3°



fundado el 10 de julio de 1866,⁸⁸⁶ se estableció en la calle Bolívar n° 11 y desde sus inicios pretendió como sociedad velar por los intereses de la campaña. En esta dirección se establecieron y sentaron las bases para el estudio, promoción, mejoramiento, investigación y acondicionamiento de las modalidades de explotación del sector agropecuario.⁸⁸⁷ En su primer período la SRA experimentó un crecimiento considerable, pasando de los 14 miembros iniciales de julio de 1866 a 130 en noviembre del mismo año,⁸⁸⁸ teniendo entre sus primeros asociados a Prilidiano Pueyrredón. Si bien no es posible considerarlo un “fundador” en el sentido estricto del término por no pertenecer a los 14 que dieron inicio efectivo a la sociedad, conviene señalar que la masa societaria de dicha entidad no experimentó modificaciones realmente sustanciales como la de aquel primer semestre

número de los *Anales* en noviembre del aquel año. Cfr. Wilfredo Latham, “La sociedad rural argentina” en *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 3, Buenos Aires, 30/11/1866, pp. 92-94.

⁸⁸⁶ Acta de instalación de la Sociedad Rural Argentina, en *Anales... primer volumen...op. cit.*, p. 3.

⁸⁸⁷ Entre los 12 objetivos que se expresan en las “Bases para la fundación de la Sociedad Rural”, es posible advertir los siguientes verbos: velar, promover (2), estudiar (3), estimular, tomar medidas, hacer ensayos, investigar (2) y trabajar. Cfr. “Bases para la fundación de la Sociedad Rural Argentina” en *Ibid.*

⁸⁸⁸ La Sociedad Rural tuvo a los siguientes socios fundadores: Lorenzo Agüero, Luis Amadeo, Ricardo Black Newton (vicepresidente), Mariano Casares, Juan Nepomuceno Fernández, Martín Iraola, Francisco Madero, Narciso y José Martínez de Hoz (siendo este último el presidente), Claudio Stegmann, Ernesto Olendorff, Eduardo Olivera, Leonardo Pereira y Ramon Vitton. Con el Acta de la primera asamblea general se incorporaron Pedro Alegre, Daniel Arana, Félix Bernal, Emilio José Castaño, Castro, Rafael de Cobo, Salvador del Carril, José Díaz de Bedoya, Salvador Galup, García y González, Agustín Justo, José Gregorio Lezama, Juan Bautista Molina, Calisto Moujan, Carlos Munilla, Patricio Pérez Millan, Ramón Piñeyro, Gervasio Posadas, Norberto Quirno, Matías y Exequiel Ramos Mejía, Luis Sáenz Peña, Felipe y Pastor Senillosa, Jorge Stegmann, Jorge Temperley, Ildefonso y Eustaquio Torres, Carlos Urioste y Zenón Videla Dorma. Para noviembre de 1866 se sumaron Mariano Eliseo y Mariano Acosta, Aguirre, Martín Alegre, Torcuato Alvear, Vicente Carlos Amadeo, Ireneo y Manuel Anassagasti, José Antonio Areco, Tomás Armstrong, Mariano Atucha, Manuel Belgrano, Diego Bell, Apolinario Benítez, Eduardo Bernal, Bethe y Hübler, Enrique Biaus, Mariano Billinghurst, Benjamín Buteler, Mariano Cabal, Antonio Cambaceres, Marciano Cano, Ezequiel Cárdenas, Antonio Cascallares, Mariano Castex, B. C. y J. B Coffin, Guillermo Corrales, Miguel Crisol, Duhamel, Ángel de Estrada, Germán y Pedro de Elizalde, Isaías Elías, Juan Martín Estrada, Estanislao Frias, Lauro Galíndez, Juan Glew, Juan Gorostiaga, Luis Goya, Samuel Hale, C. F. Halbach, Juan Hannah, Enrique Harratt, Juan Huges, José María Jurado, Juan Lanús, Nicolás Lastra, Wilfredo Latham, Diego Lawry, Alejandro y Federico Leloir, Guillermo Leslie, Guillermo Mac-Clymont, Miguel Martínez, José Zoilo Miguenz, Juan Molina, Silvestre Mosquera, Blas Pérez Millan, Federico Nierd, Patricio Peralta Ramos, Carlos Pellegrini, Prilidiano Pueyrredón, Gerónimo Roca, Esteban y Marcelino Rodríguez, José Felipe Rufino, Hilario Saavedra, Juan Sallano, Santa María, Roberto Shen, Alfredo Tatti, Federico Terrero, Rufino Varela, Manuel Villarino, Agustín Vela, José León Vela, Eusebio Villar, Carlos Villate, Juan Miguel Villareza, Juan Villanueva, Narciso y Bartolo Vivot. Visto en conjunto, la sociedad se multiplicó por diez en poco más de seis meses. Cfr. “Acta de la primera Asamblea General de la Sociedad Rural Argentina”, *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 1, Buenos Aires, 30/9/1866 en *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, primer volumen, etc, pp. 3-4; “Relación de los Sres. que componen la Sociedad Rural Argentina”, *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 3, Buenos Aires, 30/11/1866 en *Ibid.*, pp. 95-96; “Continuación de los Sres. que componen la Sociedad Rural Argentina” en *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 6, Buenos Aires, 28/2/1867 en *Ibid.*, p. 194.



durante sus primeros años hasta 1869, cuando se incrementó un 77 % con relación al año previo -de 149 a 264 integrantes-.⁸⁸⁹ Por tal motivo es posible inscribir a Pueyrredón como parte del entramado medular de miembros que durante el segundo semestre de 1866 otorgaron sustento a la institución y a los cuales Marta Valencia ha denominado como “fundadores”. Esta acepción debe ser entendida en un sentido simbólico, por ser personajes medulares en la etapa de implantación de la corporación y de estrecha cercanía e incidencia en los objetivos y horizontes de la misma.

Antes decíamos que la materialización de la SRA abrió las puertas para otro evento de magnitud al traer consigo la publicación de un órgano de difusión como los *Anales*. Financiado en sus inicios con el aporte de los asociados, tuvo a partir de 1870 el apoyo económico de la Nación y la Provincia de Buenos Aires.⁸⁹⁰ Los *Anales* fue fundado precisamente en el período de expansión de la Sociedad, concretamente en septiembre de 1866 bajo la dirección de Eduardo Olivera.⁸⁹¹ Se trataba de una publicación “destinada a la defensa de los intereses rurales del país, y á la propagación de conocimientos útiles á la Agricultura en todos sus ramos”.⁸⁹² Esta visión “instrumental” no obturó sin embargo un talante abiertamente partidario y más precisamente liberal, como expresaba en sus páginas el propio Olivera al saludar la acogida recibida por los principales periódicos del momento:

Damos las más calorosas gracias á *La Tribuna*, *Nacional* y *Nación Argentina* por la benévola acogida y aun aplausos, con que han saludado nuestra aparición. La prensa política que ha sido la avanzada y el sosten de los principios liberales en el Plata, no podía menos de aplaudir la aparición de un órgano de la industria rural, que con su pacífica propaganda, servirá para

⁸⁸⁹ Marta Valencia, “La sociedad rural argentina. Masa societaria, composición e intereses” en *Estudios de Historia Rural II*, n° 11, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1992, p. 30, cuadro 1.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁹¹ Eduardo fue uno de los máximos exponentes del “clan Olivera” del siglo XIX. Educado en Francia (estudió Agronomía en Grignon) y en Londres, se destacó en los círculos más exclusivos y refinados de Buenos Aires debido a su especialización en asuntos rurales y su talante cosmopolita. Asimismo, ocupó cargos públicos como la Dirección de Correos, organizando la Exposición Nacional de Córdoba en 1871, o creando en 1872 el Instituto Agrícola de Santa Catalina. Véase María Sáenz Quesada, *Los estancieros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1991, pp. 193-196.

⁸⁹² *Anales de la Sociedad Rural Argentina, tercer volumen (de enero a diciembre de 1869)*, Buenos Aires, n° 1, Imprenta Americana, 1869, p. 1.



afianzar las conquistas liberales de la ardorosa prensa de Buenos Aires. Les retribuimos su saludo y les agradecemos su apoyo.⁸⁹³

Independientemente del carácter sectorizado y/o faccioso de la publicación, nos interesa remarcar que los *Anales* se constituyeron como la cristalización de aquella visión ruralista que habitaba en la ciudad y que como expuso Tulio Halperín Donghi, se caracterizó por ser “un intento por abordar los problemas de la campaña” aspirando a la defensa de los intereses vinculados a la misma.⁸⁹⁴ Las temáticas que la convocaron abarcarían no solo dimensiones económicas y políticas sino también fiscales, normativas y sociales que incluyeron desde el régimen de tenencia de la tierra hasta la conscripción militar, pasando por la presión impositiva y la presencia de indígenas. Los diversos perfiles que asumió esta ideología y la multiplicidad de aristas que cubrieron con sus reflexiones permitieron conformar una línea de pensamiento sobre los temas de la campaña compuesto por variadas temáticas y multifacéticos abordajes que iban desde discursos parlamentarios a acciones políticas específicas,⁸⁹⁵ pasando por publicaciones periódicas,⁸⁹⁶ ediciones literarias y según postulamos, también discursos iconográficos con marcado sentido político-cultural.

A modo de ejemplo de las semblanzas de este “ruralismo”, en el primer número de los *Anales* pudo leerse una nota publicada por el administrador y miembro de la comisión directiva de la SRA, Ángel Estrada, en la cual ponía de relieve la importancia de considerar el desarrollo del sector rural como un apéndice necesario de una civilización, hasta entonces severamente mutilada o al menos retrasada:

Si nuestra civilización es ridícula, es porque nuestro progreso, es en cierto modo ficticio, porque no penetra en el fondo de la sociedad. Mucha bulla en las ciudades; conferencias, ilustración, sistema kerosénico (sic), etc., y mientras tanto, nuestros campesinos, nuestros pastores, es decir, nuestra

⁸⁹³ *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 3, Buenos Aires, 30/11/1866, p. 86.

⁸⁹⁴ Tulio Halperín Donghi, *José Hernández...*, op. cit., pp. 224-225.

⁸⁹⁵ Entre las más relevantes podemos situar la confección de la Ley N° 469, también conocida como *Código Rural Bonaerense*, sancionada el 31 de octubre de 1865 y promulgada el 6 de noviembre de aquel año. Cfr. *Código Rural*, Buenos Aires, 31/10/1865, p. 1 y p. 52.

⁸⁹⁶ Como hemos referido podemos incluir a los *Anales de la Sociedad Rural Argentina* a partir de 1866, pero también el periódico *El río de la plata* dirigida por José Hernández y la *Revista del Plata* encabezada por Charles Pellegrini. Véase Tulio Halperín Donghi, *José Hernández...* op. cit., pp. 233 y ss.



sangre y nuestra vida, duermen en la ignorancia. Representamos como pueblo civilizado, un hombre que para conservarse sano mantuviera la higiene de la cabeza, y dejara su cuerpo en el abandono.⁸⁹⁷

Aunque con evidentes variaciones hacia su interior, las posturas comparten una preocupación central basada en la defensa y promoción de un ordenamiento político-social que permitiese el óptimo funcionamiento del mundo rural,⁸⁹⁸ basados en un finalidad compartida como la de acelerar y orientar los progresos de dicho sector.⁸⁹⁹ La ideología ruralista de este modo, se basaba en dos supuestos centrales que encuentran convergencias con lo expuesto previamente sobre el “acuerdo civilizatorio”. Pues por un lado intentaban influir en la opinión pública y al mismo tiempo convertirse en instrumento de educación técnica e ideológica de la clase terrateniente,⁹⁰⁰ apoyándose precisamente en las ventajas que el avance de la “civilización” les proveía.

En el caso de Pueyrredón hallamos un conjunto de características que nos permiten establecer una correlación ideológica entre su figura y lo que es la emergencia y consolidación de este ruralismo. Recuperando fragmentos del intercambio epistolar con Alejandra Heredia referido en el capítulo anterior, debe recordarse que ya en 1854 el artista señalaba las vicisitudes y dificultades que encontraba en la administración de sus posesiones rurales:

[el 4 de septiembre de 1854] me puse en marcha para el campo con objeto de recorrer algunas tierras que en varios puntos tengo, como sabes desde muchos años abandonadas en manos de arrendadores de no muy buena fé. Gran parte de lo que me proponía lo he conseguido al punto de llegar, y lo que resta que hacer se irá haciendo poco á poco: Lo que no podré arreglar ni mucho ni poco tal vez en bastantes años son mis propiedades en las provincias; pero, anda con Dios; allá quedan, y como todas son tierras, espero que no me las llevará el viento de las revoluciones.⁹⁰¹

⁸⁹⁷ Ángel Estrada, “Necesidades y progreso de la Sociedad Rural”, *Anales...* n° 1... op. cit., p. 7.

⁸⁹⁸ Tulio Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos...* op. cit., pp. 274-275.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 226.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 226.

⁹⁰¹ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 23/9/1854.



Todo parece indicar que las propiedades a las que refería el artista eran *La Aguada* y *La Aguadita* en la provincia de San Luis, las cuales había sido adquiridas por su padre en 1813. Tal como hemos mencionado previamente, conviene subrayar que hacia mediados de 1850 Pueyrredón se dispuso a realizar “grandes especulaciones”⁹⁰² en el mundo de los negocios rurales, motivado por “la ventaja de mi reputación de hombre de bien y de hombre rico, [lo cual] me da crédito muy grande”.⁹⁰³ De suerte que en 1856 incursionó en aquel negocio junto a sus amigos José Gerónimo Iraola y Miguel de Azcuénaga,⁹⁰⁴ ostentando hacia mediados de la década de 1860 una parcela en la zona de Morón -al sudeste de dicho espacio-, lindante a las tierras de Matías Ramos Mejía.⁹⁰⁵ A ello debemos sumarle su participación junto a su primo Adolfo Pueyrredón en la compra de tierras en la zona de Baradero en donde instalaron la estancia “Atalaya verde”. Sumando esto a su inscripción entre el grupo fundante de la Sociedad Rural Argentina, debemos agregar que también poseía redes amicales muy cercanas que incluían a los citados Iraola y Azcuénaga así como Leonardo Pereira, otro miembro sumamente destacado de la Sociedad Rural Argentina⁹⁰⁶ y quien introdujo el primer toro Hereford en 1864.⁹⁰⁷ Sobre este vínculo en particular existen algunas huellas que nos sugieren un mosaico complejo donde política, negocios rurales, redes amicales, visualidad e impulso a las artes se cruzaban de distintas maneras, ofreciendo un prisma complejo y vinculante entre ambos personajes sumamente destacados por entonces. Debe recordarse que además de hacendado y político, Leonardo Pereyra pintaba en sus ratos de ocio, declarándose como alumno de su amigo Prilidiano Pueyrredón. En 1858 y con motivo del regreso de un viaje de Pereyra a Europa, trajo no solo los primeros exponentes de ganado *pedigree* adquirido en Liverpool⁹⁰⁸ sino también varias pinturas

⁹⁰² *Ibid.*

⁹⁰³ *Ibid.*

⁹⁰⁴ Arminda D’Onofrio, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁰⁵ Cfr. Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, *Ley que establece la división de los partidos de campaña al interior del Estado*, Buenos Aires, Imprenta de Buenos Aires, 1865, p. 30; *Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta de Buenos Aires, 1865, p. 60.

⁹⁰⁶ *Anales... n° 1... op. cit.*, p. 96.

⁹⁰⁷ Leandro Losada, *Historia de las elites... op. cit.*, p. 128.

⁹⁰⁸ Se trató de la vaca Coral -primera hembra Shorthorn- junto al toro Defiance adquiridos en 1857, los cuales formaron el plantel Shorthorn de San Juan. Véase María Sáenz Quesada, *op. cit.*, p. 189.



originales, una de las cuales fue reproducida por el aprendiz de Pueyrredón, Fermín Rezábal Bustillo y expuesta en las salas de Fusoni en 1859.⁹⁰⁹

Además de lo expuesto, consideramos que existe otro factor que influirá en su inclinación a retratar la campaña. Para ello debemos tener en cuenta que la formación del artista en Francia se nutrió no solo de las aptitudes propias de un estudiante de la *École* sino también de una progresiva “explosión del paisaje”,⁹¹⁰ bajo la cual adquieren preponderancia en las décadas de 1830 y 1840 las miradas sobre el exterior efectuadas por artistas que encontrarán en el paisaje una forma de recoger “momentos sencillos y cotidianos, alejados de la nobleza y la mitología”.⁹¹¹ Producto de este espíritu, escritores y pintores comenzaron a preocuparse por captar acontecimientos atmosféricos, experimentar con la luz o relevar el ambiente natural circundante. Ello nos revela igualmente una renovada conciencia del ser con su ambiente que posibilita conexiones del individuo con una proyección de nuevas vivencias, encarnadas en la figura del paisaje como entorno.⁹¹² Resulta razonable postular que Pueyrredón tomó contacto con esta atmósfera de revalidación de lo natural en un contexto de creciente estimulación del paisaje y sus derivaciones, hallando en la campaña de Buenos Aires luego, instancias favorables a tales intereses.

⁹⁰⁹ Se trató entonces de una copia del pintor español Bartolomé Murillo. Luego de esta exposición Rezábal expondría también en Fusoni en 1862, presentando entonces obras de su autoría como *Santa Isabel curando a un leproso*, *El buen Jesús y el Divino pastor*. Similar camino de “copia” primero y “originales” después se efectúa en el *Correo del domingo* con obras de Pueyrredón y una versión sobre las lavanderas, sobre lo cual nos detendremos más adelante. Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo Diccionario... op. cit.*, Tomo V: N-Q, p. 423; Vicente Gesualdo, *Enciclopedia... op. cit.*, Tomo 5, s/p.

⁹¹⁰ Desde el punto de vista pictórico, este acento en el paisaje muestra su inicio con la obra de John Constable, el gran renovador del paisajismo inglés. A pesar de no ser francés, su obra *Carreta de heno* obtuvo el primer premio en el Salón de París de 1829, ejerciendo gran influencia entre los pintores románticos posteriores. Véase Ursula Hatje, *Historia de los estilos artísticos. Tomo II. Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente*, Madrid, Itsmo, 2009, p. 185.

⁹¹¹ Brigitte Leguen, *op. cit.*, p. 547.

⁹¹² La importancia de esta perspectiva en la formación de Pueyrredón resulta difícil de establecer, aunque conviene apuntar que dicho fenómeno repercutirá no sólo en la pintura sino también en el espacio público francés, generando una expansión y reconfiguración de sus trazados. Ello abonará el terreno para que el arte de los jardines adquiera nuevos cometidos, vinculados ahora a la expansión urbana en un contexto de industrialización. En aquel escenario, parques y jardines comienzan a concebirse para el ámbito público, formando parte de proyectos higiénicos, recreativos y educativos de los habitantes de las ciudades. Corolario de este proceso será la construcción de los Bois de Boulogne y de Vincennes en 1852, durante el Segundo Imperio de Napoleón III. De este modo, los términos en que se concibe la producción artística ya no serán de índole únicamente estética, sino que abarcarán también el campo de la función social, lo cual favorecerá la formación de artistas y técnicos especializados, arquitectos y paisajistas. Entre ellos se ubica Pueyrredón y su acción en Buenos Aires parece demostrar este postulado. Cfr. Francesco Fariello, *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*, Barcelona, Reverte, 2004, p. 261.



Los elementos aquí expuestos, sumados a su consolidada posición económica, sus lazos con los sectores de poder, su pertenencia a una vanguardia terrateniente, su participación en la fundación de la SRA y sus propias incursiones en negocios de índole rural, configuran un universo de posibilidades que ciertamente nos permiten pensar en el artista como un portavoz de los intereses de este sector de la elite porteña: los terratenientes. Ello nos permitiría explicar de modo multicausal la inclinación de Pueyrredón en posar su mirada en el mundo rural, pues situar a Pueyrredón como un miembro de aquella vanguardia terrateniente y en sintonía con algunos de sus postulados ruralistas no resulta un detalle menor, ya que su pertenencia a dicho ambiente político-intelectual nos permitirá explicar cuáles fueron algunas de las motivaciones por las cuales un célebre retratista decidió posar su mirada sobre las costumbres y temáticas del universo campesino local, complejizando los preceptos de una mirada “exótica” como la de los autores precedentes. El hecho de entrever desde qué atalaya se construyó aquella mirada también nos permitirá ir más allá de una mirada aplanadora que ha considerado a sus registros como documentos de carácter “costumbrista”, mostrando que existe un sustrato más profundo en sus producciones que incluyen los escrúpulos y valores vinculados a las presentaciones, emociones y expectativas sociales esperadas por un miembro de la elite. En sintonía con una ideología que permeaba distintas esferas del ámbito telúrico al cual pretendía modernizar, las pinturas de Pueyrredón condensan buena parte de aquellas exigencias y promueven ciertos códigos de conducta socialmente estimados.

En otro sentido y más allá de las motivaciones e impulsos que movieron a Pueyrredón en esta dirección, cabe destacar que sus pinturas encontraron un singular sustento en ecosistema doblemente dinámico de una ciudad en transformación: tanto de su cultura visual y su fisonomía como de sus percepciones y sensibilidades. En este contexto se incluían los motivos campesinos como parte de una forma de ver el entorno/mundo que reclamaba para sí una multiplicidad de aristas. Ante ello cabe preguntarse entonces ¿De qué manera el autor construyó esos lugares?, es decir ¿A qué recursos pictóricos apeló el artista para modelar tales representaciones? ¿Cómo se presentaron estos espacios?



6. III. Las pinturas rurales de Prilidiano Pueyrredón

Como hemos examinado hasta aquí, las pinturas de Pueyrredón referidas al ámbito rural formaron parte de una rica tradición pictórica y de una atmósfera ruralista que se extendía con vigor durante la década de 1860 en el seno de la ciudad. Conviene subrayar nuevamente que en cuanto a temática las pinturas de Pueyrredón no son las únicas ni las primeras en abordar el mundo rural, como tampoco son precursoras en posar su mirada sobre los habitantes de estos sitios, características, vestimentas, costumbres o ambientaciones. Por ello cabe interrogarnos ¿qué es lo que distinguió a las telas de Pueyrredón? y ¿qué motivaciones de carácter social y culturales lo impulsaron a retratar estos espacios?

Lo singular de sus piezas del mundo rural (A3, imagen 1) es que a diferencia del amplio abanico de producciones rurales previamente citadas en este derrotero, Pueyrredón construyó una imagen particular del campo. Mediante un tratamiento minucioso de cada detalle configuró cuadros de grandes dimensiones sobre un formato apaisado por el cual se presume, buscaba evocar las grandes extensiones del espacio geográfico al cual aludían. Sobre estos aspectos materiales y conceptuales de las pinturas regresaremos en capítulos posteriores. Por ahora conviene reparar en que estos dos rasgos diferenciales y más especialmente el segundo de ellos, hacen que el artista haya dado cuenta de un universo rural que hasta entonces no había sido registrado de ese modo. En palabras de Roberto Amigo el artista elaboró “un relato del orden rural en perfecta armonía con la naturaleza, y en tranquilizadora convivencia de clases entre patronos, capataces y peones”.⁹¹³ Yendo más allá cabría preguntarse qué modos de concebir el espacio y qué elementos subyacen en estas pinturas. En correlación a ello y vinculado con lo expuesto en este capítulo, cabría interrogarnos si estas telas pueden ser entendidas como índices visuales de un modo de imaginar y promover el mundo rural desde un determinado posicionamiento ideológico, social y cultural. Para ello debemos tener presente que se trató de *una* mirada del campo, entre tantas otras posibles y existentes.

Si como expresa Berger la pintura es “en primer lugar una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo”,⁹¹⁴ consideramos

⁹¹³ Roberto Amigo, “Prilidiano Pueyrredón y la formación...” *op. cit.*, pp. 50-51.

⁹¹⁴ John Berger, *El tamaño de una bolsa*, Madrid, Taurus, 2004, p. 20.



pertinente ahondar en la naturaleza fractal de estas piezas para arrojar luz sobre las condiciones materiales y simbólicas que habitan en estos “lugares que aparecen”.⁹¹⁵ En virtud de ello hemos construido una primera aproximación hermenéutica sobre estas piezas en base a una serie de rasgos que engloban al conjunto de las pinturas rurales y a cada una de ellas. Lejos de agotar el examen de estos registros, este camino implica el comienzo de una tarea que nos permitirá ofrecer una mirada panorámica sobre el umbral bajo el cual el artista representó al mundo campesino. En nuestra tercera parte ahondaremos más a fondo en cada una de estas categorías y en los detalles significativos de las mismas.

El primer rasgo que podríamos denominar como constitutivo del discurso plástico de Pueyrredón está referido a la armonía que presentan estas producciones. Se trata de composiciones que vistas en conjunto ofrecen rastros precisos de haber sido estudiadas, equilibradas, ensayadas y racionalizadas. Esto resulta palpable en sus obras *Un alto en la pulpería* (ca. 1860) (A₃, imagen 2), *Tormenta en la pampa* (1860) (A₃, imagen 3), *Los capataces* (1861) (A₃, imagen 4), *El rodeo* (1861) (A₃, imagen 5), *Un alto en el campo* (1861) (A₃, imagen 6), *Apartando en el corral* (ca. 1861) (A₃, imagen 7), *Capataz y peón de campo* (1864) (A₃, imagen 8), *Un domingo en los suburbios de San Isidro* (1864) (A₃, imagen 9), *Viejo pescador de la ribera* (1864) (A₃, imagen 10), *Recorriendo la estancia* (1865) (A₃, imagen 11), *Lavanderas del Bajo Belgrano* (1865) (A₃, imagen 12), *Parada de carretas en San Isidro* (1867) (A₃, imagen 13) y *Ranchería de San Isidro* (sf) (A₃, imagen 14).

En términos generales, las piezas se hallan construidas en torno a un patrón pictórico que ofrece un predominio lineal por sobre el cromático, dejando poco o ningún lugar a elementos visualmente disruptivos. Tales rasgos se inscriben mediante figuras que presentan aspecto relativamente severo o estático aunque compensadas con diagonales que sugieren, al mismo tiempo, profundidad y dinamismo. Como se puede detectar en *Un alto en la pulpería*, las formas guardan una relación armoniosa con el conjunto compositivo, contenidos de modo equilibrado en dos grupos: unos reunidos sobre la izquierda y otros en la diagonal marcada por el camino, la carreta y/o un cauce acuífero sobre el sector derecho del lienzo. Misma operatoria visual se puede apreciar en *Tormenta en la Pampa*, *El rodeo* o *Un alto en el campo*.

⁹¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*, Madrid, Cuatro ediciones, 2009, p. 9.



La citada armonía se encuentra solventada también por un énfasis en los atributos de cada elemento dentro de la composición, lo cual daría lugar a una segunda característica: la minuciosidad en el tratamiento del detalle. Si ensayamos una mirada global de estas escenas icónicas, hallamos que hasta el más mínimo accidente geográfico aparece representado con rasgos realistas, centrando su atención en cada objeto con rigurosidad y nivel descriptivo, casi como catalogando las particularidades. Este esfuerzo por penetrar en el detalle nos ofrece además una huella. Aludimos a la preocupación del pintor por estudiar el campo, conocerlo, exponerlo, trabajarlo plásticamente y de algún modo habitarlo, simbólicamente al menos. Teniendo en cuenta los lazos que unían al artista con la elite terrateniente, el influjo de la ideología ruralista en la ciudad y el énfasis que la misma otorgaba a la promoción de un ordenamiento social que garantizara el óptimo funcionamiento de la campaña, resultaría adecuado dar a conocer dichos espacios de manera favorable. Se convertiría en un ejercicio valioso no solo relevar exhaustivamente sino instalar o “hacer aparecer” el universo rural colocándolo en sitios que como el almacén Fusoni por ejemplo, estaban “lleno de gente” en sus exposiciones.

En términos generales podemos considerar que la armonía cromática, el equilibrio compositivo y el relevamiento del detalle permiten hallar en el discurso plástico de Pueyrredón elementos visuales que lo diferencian sustancialmente, tanto de sus predecesores como de sus contemporáneos. Al igual que tantos otros artistas, en Pueyrredón lo estético se halla modelado en virtud del concepto general de la pieza y de allí que la precisión con que delimita los personajes, escenarios y elementos le confiere a las obras un carácter estático y pacífico, sugiriendo situaciones coloradas con los tintes de lo “habitual”. La construcción visual empleada por el artista mediante la perspectiva garantiza además la centralidad del observador y por tanto la sensación de “control” visual sobre la imagen. La yuxtaposición de figuras, sumado a un punto de fuga lejano contribuyen a una visión que fundamentalmente enfatiza la profundidad del campo plástico. Algunas de estas marcas son propias de la pintura decimonónica y otras resultan un tanto más novedosas. Veamos por qué.

Sobre el último aspecto de los remarcados -la profundidad de campo- es posible advertir nítidas referencias como nos indican la gran superficie ocupada por el cielo y el posicionamiento de la línea de horizonte por debajo del eje axial central, recurso empleado



aunque menos enfáticamente por otros contemporáneos como Jean León Pallière. Esta característica resulta un rasgo esencial para interpretar las obras de Pueyrredón como un registro que expresó la actividad visual del pasado. Ello nos motiva a preguntarnos qué posibles motivaciones llevaron al artista a querer mostrar el escenario en toda su profundidad y extensión, aspecto sobre el cual volveremos en nuestro capítulo 10.

Lo señalado respecto a la profundidad de campo se encuentra atravesado también por un rasgo singular expresado en la dimensión material de las obras. En concreto nos referimos al empleo del óleo como material principal, lo cual si bien responde indudablemente a un parámetro artístico epocal ampliamente generalizado, ofrece sin embargo muchas potencialidades que Pueyrredón explotó de manera enfática y cabal. Nos referimos a los atributos de este insumo pictórico para modelar figuras, realizar transparencias o efectuar modulaciones cromáticas. Comparando las obras *Un alto en el campo* con *Un domingo en los suburbios de San Isidro* resulta notorio que, pese a sus convergencias -formales, espaciales y conceptuales- el desarrollo pictórico ofrece divergencias, en buena medida producto del tratamiento y posibilidades que el material permite o impide. Si bien uno de estos ejemplos lo constituye una tela finalizada en óleo y la otra un bosquejo a la acuarela -separadas por tres años en su factura-, cabe la comparación para evidenciar la singularidad del óleo como material luminoso, maleable, versátil y potencialmente volumétrico. Asimismo, la pintura de base oleosa reviste ciertos atributos de deslizamiento que lo ubican como un material obediente a la mano del artista, mientras que por otra parte, el empleo de este tipo de pintura trae aparejado la ilusión de perdurabilidad, merced a los atributos de permanencia más acentuada que contiene el óleo por sobre otro material pictórico. El óleo se inscribe como una instancia visual definitiva. También cabe remarcar que aunque este componente ofrece numerosas potencialidades, también interpela la función creadora de un modo particular al requerir un tiempo de secado más extendido que otros insumos, escapando al control del autor y dilatando los lapsos de producción de la pieza. Posibilita operaciones vinculadas a la reflexividad, el detenimiento y la perdurabilidad de la imagen que se está gestando.

Articulando estos rasgos, podemos señalar que en estas telas no hay espacio para la ambigüedad puesto que todo guarda su lugar, está caracterizado pormenorizadamente, especificado, descripto según modelos racionalizados de elaboración. Son formas que por



poseer continuidad de contornos muestran solidez y carácter envolvente, lo cual las convierte en visualmente cerradas y pregnantes.⁹¹⁶ Resulta sumamente probable que en el ambiente en el cual se insertaron, estas características le otorgaran a las pinturas de Pueyrredón gran presencia visual y con finalidades específicas desde el punto de vista de la observación, haciendo que las figuras se transformen en fenómenos aislables con características rápidamente aprehensibles, pudiendo distinguirse nítidamente los elementos que la componen. Se trata de una pintura rigurosa que interpela la función estética y semiótica en sus receptores. Este “rigorismo” pictórico además ofrece como resultado no solo composiciones equilibradas sino también veraces, favoreciendo la emergencia de aspectos perceptivos del mundo circundante en sus eventuales consumidores. Tal condición, por tratarse de formas visuales que nucleaban la atención del observador en virtud de la simplicidad, equilibrio o estabilidad de su estructura, nos permiten postular que pueden haber sido captadas y condensar realidades a modo de “instantáneas”, generando inscripciones singulares de la campaña conforme estos lineamientos. Es por ello que vemos en estas pinturas no meras “ilustraciones” sino auténticas instancias de diferenciación, verdaderos actos icónicos contruidos en torno a un eje estético que los atraviesa, les da sentido y los modela. Pueyrredón concibió –y/o pretendió, sugirió o intentó mostrar- un campo en armonía y equilibrado, racional y estable, agradable, medurado, ordenado y pacífico. Un entorno potencialmente carente de conflictos. En estas escenas las proximidades están señaladas, las figuras delimitadas, las superficies pulimentadas, los personajes caracterizados y la naturaleza enfatizada. Se trata en suma de un mundo rural ordenado. Con estas aproximaciones que expresan rasgos específicos de la pintura resta preguntarnos ¿en qué espacios y bajo qué modalidades circularon estas imágenes en la ciudad?, lo cual nos conduce a interrogarnos ulteriormente ¿qué tipo de impacto podrían haber tenido estas obras en el público receptor?

⁹¹⁶ Las imágenes cerradas y pregnantes ofrecen mayores “posibilidades de fijación en la conciencia”, véase Irene Crespi y Jorge Ferrario, *Léxico técnico de las artes plásticas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1995, p. 47 y p. 101.

6. IV. Circulaciones e impactos

Lo expuesto hasta aquí nos ha permitido situar las piezas de Pueyrredón como parte de un entramado de mayor complejidad y dar cuenta de algunas de sus singularidades pictóricas más relevantes y evidentes. Más allá de la trayectoria pictórica, el clima artístico epocal o la atmósfera ruralista que impregnaba la ciudad, existe una dimensión de estas pinturas difícil de ponderar en virtud de su propia naturaleza evanescente. Nos referimos a los posibles impactos que las imágenes pueden haber tenido en sus receptores. En el caso de Pueyrredón esta dificultad se halla doblemente consolidada, no solo debido a la proliferación y diversidad de sus actos icónicos sino también por la imposibilidad de acceder a impresiones de primera mano sobre sus cuadros.

Aunque se trate de un obstáculo epistemológico de primera magnitud, intentaremos sortearlo para ofrecer en la medida de nuestras posibilidades un ejemplo de tales impresiones. Ello nos permitirá acercarnos al espíritu de estas telas y de qué manera las mismas eran percibidas por un sector de la sociedad. Se trata de comentarios efectuados por terceros respecto a algunas de sus obras y que nos siguieren ciertas nociones respecto a los impactos visuales y sensibles de su producción. Veamos algunos indicios sobre el modo en que eran ponderados sus trabajos por el ambiente de la elite letrada en el cual circulaban, condensado principalmente en las páginas del periódico ilustrado *Correo del domingo*.

A juzgar por la evidencia empírica disponible, la relevancia del artista en su época era realmente considerable, como se puede apreciar en la crónica publicada por el *Correo del Domingo* el 10 de septiembre de 1865 bajo el título “El arte argentino en la semana que corre”.⁹¹⁷ Se trató del relato de un calificado cronista que ofrecía impresiones sobre la labor de algunos artistas destacados como Palliere, Duteil, Rawson y más *in extenso*, Prilidiano Pueyrredón. Como muestra de la experiencia social ante las imágenes permeada por un contexto de avidez icónica, el cronista visita “el taller del pintor” realizando una descripción del *atelier* y las piezas allí contenidas:

Ahora estamos en pleno taller de pintor. Diez personas inteligentes le visitan como nosotros, y forman círculo y conversan alrededor del caballete

⁹¹⁷ Laura Malosetti Costa emplea esta misma crónica -según refiere escrita por Juan María Gutiérrez o Andrés Lamas- para adentrarse en la valoración del desnudo en los trabajos de Pueyrredón. Véase Laura Malosetti Costa, “Los desnudos...” *op. cit.*



central. La tela colocada en él estaba blanca esta mañana a las siete; ahora que son las dos de la tarde el pincel de Pueyrredón la ha transformado en un cuadro que... Pero démosle algunos minutos para que lo termine, y hablaremos de él entonces por el presente, hojaremos por encima ese inmenso álbum cuyas hojas se desarrollan en grandes telas por el suelo, por las paredes, sobre ese salón donde todo es luz y colores.⁹¹⁸

Elogiando la “técnica” o el “espíritu” del pintor y tras compararlo con grandes maestros de la “Roma moderna” como Miguel Ángel, el visitante penetraba en la modalidad de trabajo del artista, sorprendido ante su capacidad de evocar realismo con sus figuras:

Hay algunas de estas páginas, de que no se puede hablar, pero que encanta el mirarlas. Las dejamos porque nuestra palabra no es bastante brillante para poder vestir desnudeces con las cuales el pintor, da muestras de que es capaz, con solo el auxilio de un pincel, de un grano de tierra molido y un dedal de aceite, de robar a las arterias sus pulsaciones, al cutis su blandura, a las formas humanas la elocuencia que Dios les ha dado para hablar a los sentidos y a los afectos.⁹¹⁹

Como vemos, los rasgos antes citados -el realismo y tratamiento del detalle- no resultan elementos de valuación antojadizos sino que también eran ponderados de manera estricta por sus contemporáneos. El cronista en cuestión evaluará una pieza que luego será reproducida en el *Correo del domingo* el día 21 de enero de 1866. Se trataba de *El Naranjero* y según se refería era un cuadro que “se señala por la brillantez del colorido y la verdad de la perspectiva. Los personajes están rodeados de aire y de luz y se desprenden de manera que hacen la ilusión de personas vivas”.⁹²⁰ Ello nos permite entrever la estima, generaba el nivel de realismo de las obras de Pueyrredón, o al menos así lo era para este competente visitante, quien probablemente también influiría precisamente con esta crónica sobre los lectores de la publicación. El clímax de esta relación se expresaba al cotejar el retrato de Don Manuel Cobo en el cual se expresa que “el pincel lo ha devuelto a su familia, en cuanto la muerte

⁹¹⁸ *Correo del domingo*, n° 89, 10/9/1865, p. 587-588.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 587-588.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 588.

puede permitirlo: él está hablando”.⁹²¹ La pintura de Pueyrredón parecía ser un activo mucho más serio que meros trazos, permitiendo algo más que media hora de goce contemplativo.

Al margen de esta cualidad cuasi demiúrgica y sin dudas excesiva conferida al pintor, conviene subrayar una dimensión visual que aquel relato expone. El taller en cuestión al momento de la visita se encontraba poblado por “varios paisajes de montañas, de escenas campestres, de bueyes que aran, de vacas atadas al palenque en las horas de la madrugada y al caer de la tarde, se ven mezclados en aquel taller con los cuadros principales y encantan al visitante por la variedad y la abundancia de formas y de asuntos”.⁹²² Finalmente, la crónica concluía con una efusiva declaración de voluntad:

El arte, pues, tiene dignos representantes en Buenos Aires, y sus productos son numerosos y notables. Esto es lo que hemos querido mostrar en estos rápidos renglones. El Correo del Domingo, tiene por uno de sus propósitos ayudar al desarrollo del arte y espera que los artistas le presten a su vez su apoyo para realizar este pensamiento.⁹²³

Este relato nos permite entrever varios aspectos importantes respecto a nuestro objetivo de investigación. Por un lado resulta posible detectar que en consonancia con una cambiante ciudad, también se concebía al mundo artístico como un escenario dinámico que asumía múltiples perfiles -estilísticos, materiales e individuales- en virtud de los “numerosos y notables” exponentes, catalogados asimismo como “dignos representantes” del campo artístico. En otro sentido, cabe enfatizar un elemento subyacente en este singular recorrido y que resulta de nodal importancia para nosotros. Nos referimos a la noción de la actividad artística como una forma particular de conocimiento, en tanto se trataba de “artistas estudiosos” que realizaban sus tareas con una metodología rigurosa, la cual podía ser apreciada o comprendida especialmente por “personas inteligentes”. Como se puede apreciar en esta crónica, este tipo de consumo de imágenes se produce en el ámbito privado del “taller del pintor” Pueyrredón, espacio que revela un sitio de sociabilidad reducido y especializado en el cual pocos individuos “forman círculo y conversan alrededor del

⁹²¹ *Ibid.*, p. 588.

⁹²² *Ibid.*

⁹²³ *Ibid.*



caballete central”. Esto último nos sugiere además la importancia de lo icónico, colocado metafórica y físicamente en el centro de la escena descrita por el cronista. Ello contribuye a catalogar al espacio destinado a la producción de imágenes con una singular metáfora visual estrictamente adecuada. El taller visto como un “inmenso álbum”, concepto que -vale reiterarlo- elegimos para agrupar las imágenes que componen esta tesis.

Si esta descripción nos ofrece elementos para entrever las características que asumió la circulación y recepción de imágenes en un grupo reducido, existe otra huella singular que tal vez nos permita asomarnos al posible impacto de las obras de Pueyrredón en un público algo más amplio. En el número 70 del *Correo del domingo* del 30 de abril de 1865 es posible advertir la reproducción de una acuarela titulada “Pescador” (A3, imagen 15). José María Cantilo, director del diario, expresó dicha inclusión del siguiente modo:

El Director del Correo del Domingo ha realizado hoy un deseo que alimentaba hacia algún tiempo: el de ofrecer a los favorecedores de esta publicación uno de los cuadros orijinales del pintor argentino D. P. Pueyrredón.⁹²⁴

La imagen en cuestión era una copia de la acuarela homónima que posiblemente haya formado parte de los estudios realizados para la producción de *Viejo pescador en la ribera* (1865). La litografía que acompañaba la edición del periódico en su última página estaba precedida de una extensa nota -con la cual iniciamos esta pesquisa- escrita por el flamante propietario de la pieza, “obsequiada” de manos del propio artista al Dr. Juan María Gutiérrez.⁹²⁵ La reflexión de carácter literario e interpretativo, en palabras de Cantilo bien podría ser “(...) otro cuadro, digno de figurar al lado de la pintura que le ha motivado”.⁹²⁶ Es que en su escrito, Gutiérrez señalaba las bondades de una acuarela que daba cuenta de los rasgos vívidos de un “pescador de la playa argentina”,⁹²⁷ el cual estaba “daguerrotipado

⁹²⁴ José María Cantilo, “El pescador” en *Correo del domingo*, n° 70, Buenos Aires, 30/4/1865, p. 283.

⁹²⁵ La cercanía entre Pueyrredón y el rector de la Universidad era sumamente estrecha. Además de compartir espacios intelectuales también cultivaron lazos de amistad y camaradería. Con motivo de la muestra argentina en la Exposición Universal de París de 1867, el por entonces director de Correos Gervasio Posadas expresaba respecto a los gusanos de seda que “mi amigo Gutiérrez los ha alimentado á espensas de las hojas que el Sr. Pueyrredon le regalará de su quinta”. Véase “Correspondencia de Gervasio Posadas a Duhamel, 14/04/1867” en *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 8, Buenos Aires, 15/04/1867, pp. 256-257.

⁹²⁶ Juan María Gutiérrez, “Un cuadro de Pueyrredón” en *Correo del domingo*, n° 70, Buenos Aires, 30/4/1865.

⁹²⁷ *Ibid.*, pp. 285-286.

sobre el papel por la majía de los colores a la acuarela”.⁹²⁸ Además del rico talante poético que la pluma de Gutiérrez le imprimió a la obra, resaltaba una apreciación de carácter temporal, cultural y visual al evaluar que:

Los cuadros son como las obras escritas -solo aquellas que encierran pensamientos pueden traducirse a otro idioma-; aquellas que escitan la reflexión y sobreviven al papel impreso destinado a morir en un día como una amapola, ó á brillar por siempre como una estrella. Dar voz al papel vitela ó al lienzo, bajo los toques májicos de unas cuantas cerdas empapadas en tinta de colores, es uno de los notables milagros de la imaginación del hombre. Pueyrredón, en la cuarta parte del papel que yo he tiznado con esta carta, ha creado un hombre vivo sobre un caballo que anda, rivalizando así con la naturaleza. Esto no se consigue sino a favor del ejercicio de dos envidiables facultades mentales -la de observar bien, y la de retener por largo tiempo lo observado sin que desvanezca-. Agréguese a estas dotes, la costosa iniciación en los secretos mecánicos del dibujo y del colorido, y se comprenderá entonces, por qué son tan escasos los pintores que descuellan.⁹²⁹

Aunque en los capítulos siguientes regresaremos sobre los desprendimientos posibles de estas consideraciones efectuadas por Gutiérrez sobre lo efímero y lo perenne de la producción humana, quisiéramos poner de relieve aquí la jerarquía dada no solo al artista y su obra sino también a su “ejercicio de dos facultades envidiables” vinculadas con la observación y el recuerdo. Sobre el primero de estos aspectos, la preocupación icónica que condensaría el “observar bien” se ve refrendada en el final de la misiva, donde Gutiérrez deslizó una sutil lamentación al expresar que: “Lástima que los lectores del Correo no puedan contemplar este cuadrito en el original. Pero al menos que lo conozcan de algún modo, aunque mas no sea que bajo el velo claro-oscuro de una litografía, y a través de la interpretación de un copista”.⁹³⁰ Estas palabras nos permiten entrever tanto la importancia

⁹²⁸ *Ibid.*

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 286.

⁹³⁰ *Ibid.*

dada al empleo cromático y las fortalezas del mismo como así también a la originalidad de la factura en una producción visual.

Conviene remarcar que *Pescador* no fue la primera ni la única obra de Pueyrredón que apareció retratada en las páginas del *Correo del domingo*. En fechas anteriores y también con posterioridad, fueron reproducidos algunos de sus trabajos como el *Retrato de Guillermo Whellwright* (A3, imagen 16),⁹³¹ *Un baño de caballos* (A3, imagen 17)⁹³² y *El naranjero* (A3, imagen 18).⁹³³ Estas dos últimas copiadas de sus originales por su ayudante, el ya mencionado Fermín Rezabal Bustillo⁹³⁴ y litografiadas por el dibujante principal de la publicación, el francés Henri Meyer.

Vinculado a lo expuesto hasta aquí tanto en este capítulo como en los anteriores, la documentación y el rastreo efectuado nos permite afirmar que la producción de Pueyrredón circulaba principalmente en dos escenarios. Mientras Fusoni combinaba la oferta de bienes variados con la gran afluencia de público,⁹³⁵ el taller del pintor ofrecía a un reducido grupo de personas la posibilidad de disfrutar de experiencias estéticas como una forma de espectáculo “privado”.⁹³⁶ Ambos lugares compartían una funcionalidad neurálgica tanto para su obra como para la sociedad que las recibía, ya que representaban sitios en los cuales no solo era posible sino que incluso se estimulaba la acción de “mirar”.⁹³⁷ Tal predisposición a la actitud contemplativa era en parte depositaria del contexto antes descrito de una ciudad que se reconfiguración en múltiples aristas, incluyendo en ella una reformulación de su cultura visual a través de una creciente avidez icónica. Estas pautas de modificación de la sensibilidad urbana serán exploradas con mayor profundidad en los próximos capítulos.

Por otra parte, los relatos citados nos muestran enigmáticamente algunos aspectos dignos de mencionar y que encuentran relación con lo expresado hasta aquí. Por una parte

⁹³¹ *Correo del domingo*, vol. IV, n° 69, Buenos Aires, 23/4/1865, p. 267

⁹³² *Correo del domingo*, vol. V, n° 108, Buenos Aires, 21/01/1866, p. 53.

⁹³³ *Ibid.*, p. 64.

⁹³⁴ El 21 de enero de 1866, el *Correo del domingo* “presenta” públicamente a un joven Fermín Rezabal, de por entonces 20 años. El cronista señala que “Sus primeros ensayos no son originales. Son, como lo ven nuestros lectores, reproducciones de dos cuadros de su maestro el Sr. Pueyrredón; el uno al óleo y el otro a la acuarela”, destacando que a partir de entonces “El nombre de Rezabal queda asociado desde hoy al de Meyer en las páginas litográficas del Correo. Qué sea próspera la carrera del nuevo artista!”. Véase *Ibid.*, pp. 54-55.

⁹³⁵ *La Tribuna*, Buenos Aires, 5/12/1860.

⁹³⁶ Laura Malosetti Costa, “Los desnudos de Prilidiano...” *op. cit.*, pp. 126-130.

⁹³⁷ Podríamos decir que mientras Fusoni era en primer lugar un sitio para “comprar” y luego para “mirar”, el taller del pintor lo era para “producir” y luego, también para “mirar”.



resulta razonable subrayar que las obras de Pueyrredón eran valoradas positivamente, considerando a su autor un artista destacado y a su producción como un ejemplo de maestría en la ejecución pictórica, incluso comparado con grandes genios del renacimiento como Miguel Ángel.

En otro sentido, sus obras transitaban además del concurrido espacio de circulación icónica que significaba Fusoni, también un ámbito más acotado o grupo selecto que comprendía a su propio taller y las páginas del *Correo del domingo*, periódico literario ilustrado. Esto nos muestra por un lado cierta versatilidad de sus producciones, al tiempo que sugiere que la cantidad de personas que podrían tomar en consideración o apreciar de primera mano los trabajos de Pueyrredón en el ámbito urbano era bastante amplia. Se podía ver trabajos de Pueyrredón caminando por las calles de Buenos Aires y algunas de sus pinturas eran asequibles para los transeúntes que pasaban por las vidrieras de Fusoni Hnos.

Como podemos apreciar la obra de Pueyrredón es valorada y admirada por varios aspectos, entre los cuales se mencionaba no solo una técnica depurada y “realista” sino también la “fidelidad” y la fuerza expresiva vital –“vividez”- que confirió a las figuras. Ello podría producir un efecto perceptivo emocionalmente vinculante entre la obra y el público. Finalmente y a juzgar por las evaluaciones de algunos de sus receptores, sus actos icónicos poseían un atributo en absoluto baladí: “excitaban” la imaginación de aquellos que los contemplaban. Estas particularidades son las que motivan la tercera parte de nuestro trabajo.



Lo expuesto hasta aquí permite postular que Prilidiano Pueyrredón tanto por sus estudios en París, cierta influencia de la “explosión del paisaje” francés durante su formación, la inserción de la iconografía rural en el lenguaje visual urbano porteño, la atmósfera campesina que invadía Buenos Aires, la gestación de una ideología ruralista en dicho espacio, su cercanía a la elite terrateniente, su experiencia en las “grandes especulaciones” que implicaban los negocios rurales, los ambientes de circulación de sus obras y los posibles impactos que las mismas generaban en un público diverso, poseía



estímulos más que suficientes para enfocar su mirada desde la ciudad hacia la campaña. El resultado de estas motivaciones engendrará “lugares que aparecen” de manera distinta a los precedentes.

Si lo visual se constituye como una arena de conflicto y un “sitio desafiante de la interacción social”⁹³⁸ en la medida en que “implica una visualización de la existencia”,⁹³⁹ la iconografía de Pueyrredón inserta en un entramado de modificación de la cultura visual y de reconfiguración del ámbito urbano en tiempos de modernización, revelan dos grandes operaciones que podríamos caracterizar como “necesidades” sociales. Por un lado la de ver el mundo en su multiplicidad de artistas y por otra parte, un acuciante deseo de conocer el territorio y discutir sus significados. En tiempos donde como hemos señalado todo estaba por hacerse, verse y mostrarse, estas disposiciones revelan un carácter moderno que sobrevolaba enfáticamente aquel entorno cultural y en el cual puede ser colocada la producción de Pueyrredón, entendidas como acciones que expresan instancias capitales de expresión. Según consideramos, el artista contribuyó, promovió, demandó y generó una ampliación del horizonte visual, al tiempo que estimulaba con su pintura y de modo sutil una tendencia al particularismo que focalizaba en lo local, no de modo “costumbrista” sino como un ámbito reservado a la experimentación directa con el entorno, así como una forma sofisticada y compleja de conocimiento.

Debemos considerar desde luego que la perspectiva que construyó Pueyrredón sobre el espacio rural se amalgamó con la tradición pictórica y el repertorio artístico en varios puntos, especialmente en lo referido a la temática, la preferencia por ciertos espacios y el posicionamiento del artista/observador. Sin embargo, su elaboración plástica difiere de tales producciones en un conjunto de particularidades, estrechamente ligadas entre sí y que configuran una mirada diferente sobre aquellas latitudes. En primer lugar, Pueyrredón nos ofrece una localización precisa, la cual nos habla tanto de un presunto conocimiento como de una intención por retratar determinados espacios en desmedro de otros. Así el “campo” del artista atañe por momentos a un escenario más acotado y con referencias más nítidas que el de otros trabajos, sean previos o contemporáneos. Aludiendo concretamente a la campaña bonaerense, establece una diferencia con sitios que como “la pampa”, son lugares de

⁹³⁸ Nicholas Mirzoeff, *op. cit.*, p. 21.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 23.



“tormenta” e indican un espacio “desierto” allende las fronteras, frontera que de igual modo se revelaba con porosidades en su contexto.

En segundo término y a diferencia de otros artistas, Pueyrredón se inscribió como alguien nacido en Buenos Aires y formado en el extranjero que además participó con su obra pública en la reconfiguración del espacio, siendo social y culturalmente influyente en su círculo de pertenencia. Tal condición posibilitó una visión desligada del “exotismo” foráneo al tiempo que su recorrido le permitió desplegar elementos diversos que le posibilitaron elaborar un maridaje visual constituido por un bagaje ecléctico del entorno, rasgo típicamente moderno.⁹⁴⁰ Tal constelación dotará a sus obras de un perfil estético que se alejará de los cánones “pintorescos”⁹⁴¹ presentes en obras de artistas contemporáneos como Pallière o Meyer, e incluso en fotografías de Gonnet. Igualmente el tenor de sus producciones y las modalidades bajo las cuales compromete una visión de época hace que el término “costumbrismo” para definir a estas pinturas sea si no inconveniente, por lo menos insuficiente.

En tercer lugar, algo que diferencia a Pueyrredón es pertenecer a un grupo social, cultural y económicamente distinguido como la elite letrada porteña.⁹⁴² Esto, sumado a sus vínculos con los sectores de poder y su compromiso con la recientemente fundada Sociedad Rural Argentina, lo posicionaron como miembro de una “vanguardia terrateniente” que pretendía instalar y favorecer los intereses de un determinado tipo de visión de la campaña en el seno de la sociedad urbana. Vista desde este prisma, su obra pictórica al igual que su producción pública inscripta en el espacio porteño, no son solo acciones estéticas sino también intervenciones políticas. Pues si Pueyrredón como “vocero” de una elite

⁹⁴⁰ Aunque no nos interesa establecer a qué escuela pictórica o tendencia estilística adhirió efectivamente Pueyrredón, es válido mencionar que este eclecticismo se revela no solo en su obra sino en la exégesis formal de la misma ensayada por diversos autores. Pese a los esfuerzos de muchos estudios “clásicos”, no es posible hallar una enmarcación del artista en una única tradición estilística, lo cual enriquece tanto la importancia de Pueyrredón como la de su producción, entendida como un conjunto abigarrado de elaboraciones icónicas.

⁹⁴¹ Nos referimos a la categoría estética en virtud de la cual se aprecia las costumbres locales desde la óptica de un extranjero. Pablo Diener, *op. cit.*, pp. 285-309.

⁹⁴² Según refiere Tulio Halperín Donghi, se trata de una “nueva generación” de individuos provenientes de sectores acomodados, los cuales se oponen al rosismo y comienzan a delinear el nuevo futuro del país tras la caída del régimen. La característica central que nuclea a estos actores, y consideramos que Pueyrredón puede ser incluido en ella, reside en la predominancia de la razón y de un sistema de ideas tendiente a consolidar y fortalecer el andamiaje institucional de la nueva organización política. Se trata así de un conjunto de personas que delinear el recorrido que el país deberá transitar a partir de 1852. Véase Halperín Donghi, Tulio. “Proyecto...” *op. cit.* pp. XVI.

terratiente con su visión “ruralista”, contribuyó a poner en el centro de la escena el universo campesino como una forma de influir en la opinión pública,⁹⁴³ sus personajes no representarían a priori ningún peligro “evidente” para el nuevo ordenamiento político, social y económico que se estaba configurando. En las páginas siguientes veremos de qué manera sus pinturas serán incluso una configuración favorable a dichos intereses al proponer una modelación singular de las pautas de conducta, vestimenta o temple social.

Desde el punto de vista iconográfico y hacia el meridiano de la década de 1860, la elaboración de dos poderosos álbumes reforzará el carácter emblemático de las presencias campesinas dentro del ámbito urbano. Nos referimos al compendio de litografías distribuidas por Jean León Pallière denominado *Escenas americanas* -más conocido como *Álbum Pallière-*, y la colección de fotografías de Esteban Gonnet titulada *Recuerdos de la Campaña de Buenos Ayres* -continuación de su célebre *Recuerdos de Buenos Ayres* de 1864-. Como veremos en los próximos capítulos las imágenes de Pueyrredón son significativamente diferentes. Llegados a este punto se nos impone un conjunto de interrogantes de capital importancia para continuar desandando los nudos de estas telas: Si las pinturas expresan formas de actividad visual del pasado ¿Es posible advertir indicios respecto de una forma de visualidad encarnada en las obras de Pueyrredón? Y de ser así ¿Bajo qué operaciones se concreta, qué modalidades empleas, qué operatorias condensa y en virtud de qué aspectos se presentan estas acciones? Para responder a tales incógnitas, resultará necesario hundir la lupa en sus pinturas, operación necesaria si queremos asir -parafraseando a Juan María Gutiérrez- las efímeras amapolas de la sensibilidad visual mediante un puñado de perennes iconografías.



⁹⁴³ Tulio Halperín Donghi, *José Hernández...*, *op. cit.*, p. 226.



Introducción

Abordamos aquí singularidades en las piezas rurales de Pueyrredón como vía de acceso a una constelación mayor como las formas que asumen las disputas visuales sobre lo rural y sus sentidos asociados en el Buenos Aires de 1860. Tras el examen realizado en el capítulo anterior, partimos de considerar a las pinturas como actos icónicos que expresan modalidades de diferenciación de lo presente tanto como formas singulares de presencia. Si como expresó Roger Chartier “la representación se transforma en máquina de fabricar respeto y sumisión, en un instrumento que produce una coacción interiorizada, necesaria allí donde falla el posible recurso a la fuerza bruta”,⁹⁴⁴ buscamos conectar distintos engranajes de esta “maquinaria” indagando en los detalles de las piezas, triangulados con fuentes de distinta índole.

La hipótesis que articula este capítulo es la de considerar estas pinturas en tanto dispositivos que encarnan valores socialmente relevantes como el disciplinamiento, materializado bajo la operación de contención simbólica y limitante de los cuchillos, caballos y atuendos. Se trata en última instancia de una pretendida depuración de las pautas de conducta puesta de relieve e impulsada por testimonios iconográficos que evidencian ciertos “modelos de contención” de un sector de la sociedad, la cual comienza a deplorar la soltura de las acciones destempladas en pos de conductas estrictas y dulcificadas. Según postulamos, estas imágenes inscriptas en un clima epocal caracterizado por inestabilidades, posibilitan la emergencia de una nueva propuesta sensible disciplinadora, de la cual Pueyrredón formó parte activamente con sus elaboraciones pictóricas. De allí que estas pinturas sean un modo de contención.

⁹⁴⁴ Roger Chartier, *El mundo como representación... op. cit.*, p. 59

7. I. Imágenes e indicios sobre lo rural

Antes de adentrarnos en el análisis indiciario de las pinturas conviene precisar un aspecto que se desprende de la observación de las mismas. En un primer acercamiento nos revelan una nota característica: la presencia de individuos que podríamos denominar bajo la amplia caracterización de “gauchos”. Como hemos desarrollado en nuestro segundo capítulo, emplear este concepto requiere tener presente que no se trató de una figura social e históricamente predefinida ni mucho menos estable. Lejos de una mirada homogeneizante del fenómeno de la ruralidad, es posible apreciar en estas piezas una gran variedad de personajes que comprenden no solo un evanescente prototipo de “gaucho” sino también la familia campesina. En ellos se aprecia un amplio espectro de sujetos que componen el entramado rural incluyendo estancieros, capataces, peones y labradores; así como hombres, mujeres, ancianos y niños.⁹⁴⁵

Antes señalábamos que escapa a nuestros objetivos adentrarnos en la naturaleza “real” o “inventada” del “gaucho” y del “campo” argentino, pues nos interesa en cambio capturar parte de la rica complejidad con la cual emergieron aquellas disputas simbólicas. En razón de ello ofrecemos distintas semblanzas de esta polémica figura para colocar primero y evaluar después, las posibles implicancias de las imágenes rurales en vinculación con distintos contextos discursivos y/o imaginarios. Bajo esta perspectiva ahondamos en fragmentos de retratos ofrecidos por viajeros y visitantes como un modo de examinar la extensión de ciertos patrones constitutivos del habitante rural que, a modo de impresiones circularon por entonces. Nos detenemos especialmente en una serie de elementos que configuraron los rasgos de estos protagonistas tales como el cuchillo, el caballo y las vestimentas.

Observando el conjunto de producciones realizadas por Pueyrredón sobre el ámbito rural y teniendo presente lo expuesto en el capítulo anterior, un rasgo de los mencionados amerita una mayor atención. Nos referimos la ausencia de situaciones conflictivas. Singularidad relevante teniendo en cuenta que se trató de una época fuertemente marcada

⁹⁴⁵ Resulta igualmente atendible la variedad que asume tanto la vegetación como la fauna. En el primer caso se observan distintas variedades aunque el ombú adquiere una marcada preponderancia como sello distintivo de la flora de telúrica. Respecto a la fauna, es posible apreciar equinos, cánidos, vacunos y galliformes en las composiciones. Llama la atención en este sentido la ausencia de ganado lanar en una época de despegue de esta forma de explotación ganadera en el entramado rural. Cfr. Hilda Sabato, *Capitalismo y ganadería... op. cit.*



por las desavenencias, las discordias y las tensiones. Esto no sería del todo llamativo si no fuera porque las pinturas no solo carecen de acciones destempladas sino que se puede apreciar un esfuerzo en (re)tratar precisamente lo contrario. Consideramos que este elemento “no dicho” en la pintura contiene una operación más profunda y para adentrarnos en ella nos concentramos en uno de los instrumentos característicos de aquel universo como el cuchillo. Definido por Sarmiento como una prolongación de las extremidades del habitante rural, no se trataba de un elemento más puesto que “a más de un arma, es un instrumento que le sirve para todas sus ocupaciones”.⁹⁴⁶ Era un dispositivo con ubicuidad.

Más allá de lo anterior, los motivos por los cuales nos enfocamos en este elemento comprenden en realidad un abanico de razones. En primer término, una relativa perdurabilidad formal dentro de la tradición pictórica y cierta persistencia/insistencia en la descripción de distintos viajeros. En segundo lugar, es posible detectar una presencia recurrente en el ambiente epocal, sea en la prensa, la literatura o la cultura visual. En tercera instancia, la singularidad del cuchillo está dada en haber sido uno de los 100 objetos que conformaron el pabellón argentino en la Exposición Universal de París en 1867. Mas precisamente uno con vaina de plata, erigido en componente singular de los artículos con los cuales se aludieron por entonces a las “costumbres locales”.⁹⁴⁷ Tales inscripciones evidencian que lejos de encarnar un objeto satelital, el cuchillo era un instrumento social, cultural y políticamente significativo.

Calibrando nuestra lente sobre este objeto, un examen atento revela que los mismos aparecen en las obras de Pueyrredón como un artefacto contenido, envainado y siempre ceñido a la cintura de sus portadores (A₄, imágenes 1 a 5). Se trata de un rasgo iconográfico reiterado en las obras y que podría evidenciar motivaciones más profundas que una simple casualidad, recurso plástico o mera descripción narrativa. Si observamos la escena desde un plano más general para ver estas singularidades como un conjunto (A₄, imagen 6), es posible considerar que estas operaciones no se inscriben como actos fortuitos sino icónicos. Es decir,

⁹⁴⁶ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo... op. cit.*, p. 32. 1868 [1845]: 32

⁹⁴⁷ Entre los objetos que formaron parte de la Exposición caben destacar el *Album Pallière*, un óleo titulado *Un gaucho* de autor desconocido, diversos fósiles y animales embalsamados, cueros curtidos, recados, monturas, diversos mobiliarios y muestras de lanas, minerales y maderas, entre otros. Cfr. *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, Tomo 1, Buenos Aires, 1866, p. 442-443; pp. 475-476; 529-534; *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 8, Buenos Aires, 15/4/1867, p. 256-257; *The Standard and River Plate News*, n° 751, Buenos Ayres, 24/7/1864 y 13/8/1864, p. 2.



acciones de diferenciación por medio de los cuales se constituía una atmósfera que podría formar parte de un esquema simbólico mayor, aquí denominado como un modelo de contención. Debe tenerse en cuenta que las producciones se insertaron en una atmósfera dominada por un creciente disciplinamiento de la sociedad en el cual creemos que estas pinturas tenían mucho qué decir y posibilitar. Con miras a descifrar el posible sentido de estas contenciones establecemos un diálogo con otros documentos buscando desentrañar algunos de los sentidos encarnados en estas operaciones icónicas.

7. II. El cuchillo como *pathos* social

Las referencias al cuchillo en el horizonte epocal son realmente numerosas así como las asignaciones simbólicas establecidas por diversos autores, incluso desde antes de la década de 1860. Podríamos iniciar un recorrido con la jornada del 21 de junio de 1852, cuando en su discurso contra el acuerdo de San Nicolás Bartolomé Mitre refirió que:

En los pueblos como los nuestros, que han pasado por la guerra civil más sangrienta que recuerda la historia, que han vivido por más de veinte años sometidos á la fuerza bruta y á la bárbara ley del cuchillo (...) es necesario fortalecer los principios salvadores de la libertad del hombre, que constituyen lo que se llama la dignidad humana. Esos principios son los que forman la moral pública, completamente relajada entre nosotros por el ejemplo de los degolladores, y hasta por el ejemplo de la mansa resignación de las víctimas.⁹⁴⁸

Esta afirmación parece ofrecernos pistas respecto a los sentidos que en cierto grupo social se le otorgaba al instrumento, vinculado con el ejercicio tiránico del poder y el accionar sanguinario del recientemente derrocado poder rosista. Muy poco tiempo después de aquella declaración Palemón Huergo, en nota publicada en *El Nacional* donde elogiaba la poesía “gauchesca” de Hilario Ascasubi, se preguntaba: “¿dónde está fuera de la América el ser que en el mundo habrá llenado todas las exigencias de la vida, sin más instrumentos

⁹⁴⁸ Bartolomé Mitre, “Discurso contra el acuerdo de San Nicolás” en Bartolomé Mitre, *Arengas de Bartolomé Mitre. Colección de discursos parlamentarios, políticos, económicos y literarios, oraciones fúnebres, alocuciones conmemorativas, proclamas y alegatos in voce pronunciados desde 1848 hasta 1902*, Tomo I, Buenos Aires, Pablo Coni, 1875, p. 27.



que su caballo, su cuchillo, el lazo, y las boleadoras?”.⁹⁴⁹ Este interrogante de naturaleza vital nos permite entrever una serie de caracteres que, asimilados como notas “típicas” del habitante rural, serán atribuciones recurrentes en muchas otras descripciones, pinturas y comentarios. Al mismo tiempo, cabe señalar que estos ejemplos encontraban sustento en una coyuntura singular, dado que se asistía a momentos decisivos en las moderaciones del temple de la sociedad. Con esto nos referimos a instancias críticas en las cuales se pretendía modelar las conductas y marcar horizontes comunes de navegación con miras a rubricar un contrato social de envergadura. Uno de los instrumentos que permitió estas operaciones son las normativas, por lo cual conviene entonces observar algunas referencias en aquel universo con el fin de entrever su impacto en este otro contexto discursivo.

Una primera muestra de peso se incrusta en la Constitución Nacional, elaborada en 1853 por las trece provincias que formaban la Confederación y revisada por Buenos Aires *ad hoc* en 1860. Para los años en que Pueyrredón realizó sus pinturas la carta magna ya incluía entre una de estas modificaciones la supresión o modificación de ciertos pasajes considerados polémicos, como aquel referido a las “ejecuciones y tormentos”. Producto de la reprobación de los constituyentes porteños se canceló la alusión a objetos corto punzantes tales como, precisamente “la lanza y el cuchillo”. Concretamente en el artículo 18 relativo a las declaraciones, los derechos y las garantías, se estipuló en 1853 que: “(...) Quedan abolidos para siempre la pena de muerte por causas políticas, toda especie de tormentos, los azotes y las ejecuciones á lanza ó cuchillo (...)”.⁹⁵⁰ En cambio, a instancias de la 7ª reforma durante la 3ª sesión ordinaria de 1860 se recomendó expresamente “` Suprimir las ejecuciones a lanza y cuchillo ´ y colocar la partícula `y´ después de la palabra `tormentos´”.⁹⁵¹ Corolario de esta revisión el artículo en cuestión quedó constituido desde el 25 de septiembre de 1860 con una tonalidad más abstracta y general, con lo que podríamos considerar como un afortunado mandato social-legal: “(...) Quedan abolidos para siempre la pena de muerte por causas políticas, toda especie de tormentos y azotes”.⁹⁵²

⁹⁴⁹ *El Nacional*, año 2, n° 380, Buenos Aires, 22/5/1853

⁹⁵⁰ *Constitución de la Nación Argentina de 1859 y 1860*, Paraná, Imprenta Nacional, 1860, p. 30

⁹⁵¹ *Actas de las sesiones de la Convención Nacional Ad Hoc*, Buenos Aires, Imprenta del Comercio del Plata, 1860, p. 28.

⁹⁵² Este artículo persiste hasta nuestros días. Cfr. *Constitución de la Nación Argentina*, Buenos Aires, Imprenta de la Nación Argentina, 1868, p. 10; *Constitución de la Nación Argentina. Publicación del Bicentenario*, Buenos Aires, Corte Suprema de Justicia/Bibl. del Congreso de la Nación/Bibl. Nacional, 2010 (1994), p. 58 y p. 101.



Esta iniciativa de carácter prescriptivo no parece implicar una simple y abstracta expresión de deseo. Pues hacia finales del período, nuevamente Mitre regresará sobre este punto en su discurso en la Cámara de Senadores de junio de 1869, evocando los motivos subyacentes de dicha reforma al sentenciar que: “El congreso constituyente de 1853, prohibió las ejecuciones á lanza y cuchillo, que la conciencia pública ha borrado felizmente de costumbres hijas de luchas bárbaras y fratricidas”.⁹⁵³ En poco más de una década y aunque se había extirpado del horizonte de significado de la Carta Magna, la analogía entre cuchillo y barbarie parecía no haberse modificado. Mejor dicho, se había borrado de la conciencia pública su empleo más no su asignación simbólica. Pero ¿de qué manera se operaron estos cambios?

Trazando un paralelismo con las obras de Pueyrredón y en consonancia con el léxico constitucional, podemos apreciar la “feliz” y rotunda “desaparición” del cuchillo de las telas del artista. Postulamos que esto obedece a dos razones estrechamente: la voluntad de ocultar las atrocidades de regímenes anteriores –como el rosismo con el cual se asociaba al instrumento- y por otra parte la aspiración de instalar un clima pacífico común, suprimiendo referencias explícitas a actos destemplados.⁹⁵⁴ Se asistía a tiempos de reformulación de las sensibilidades. Mencionamos lo anterior porque conviene enfatizar que este episodio de magnitud constitucional tampoco se inscribió como un hecho aislado en materia normativa. Veamos algunos ejemplos.

La *Ley sobre remonta del ejército* sancionada el 31 de octubre de 1858 penaba expresamente el “uso de cuchillo” junto a la vagancia y el juego ilegal. Concretamente en su artículo sobre los “destinatarios” se estipulaba que serían “Los vagos y mal entretenidos, los que en días de labor se encuentran habitualmente en casas de juego ó tabernas, los que usen cuchillo o arma blanca, en la capital y pueblos de campaña (...)”.⁹⁵⁵ Parte de esta nueva sensibilidad que deploraría el empleo del cuchillo fue expuesta también por Carlos Tejedor

⁹⁵³ Bartolomé Mitre, *Arengas... op. cit.*, pp. 263-264.

⁹⁵⁴ A modo de ejemplo de estas nuevas modalidades. Previamente a esta incorporación en la Constitución, se había establecido en junio de 1859 -mediante la Ley N° 261- la prohibición de “la suspensión en la horca de los cadáveres de los ejecutados”. Véase “Ley n° 261: Requisitos para las sentencias de pena de muerte” en Federico Ketzelman y Rodolfo de Souza, *Colección completa de Leyes del Estado y la Provincia de Buenos Aires, desde 1854 a 1929. Tomo II: Leyes núms. 252 a 353, sancionadas durante los años 1859 a 1862*, Buenos Aires, Lex, 1930, p. 18.

⁹⁵⁵ “Ley sobre remonta del Ejército, Buenos Aires, 31 de octubre de 1858” en *Diario de sesiones de la Cámara de Senadores del Estado de Buenos Aires*, La Plata, El plata, 1893 (1858), p. 623.



en su *Manual para Jueces de Paz* de 1861. En la sección tercera referente a la confección de formularios se condenaba entre sus puntos explícitamente el “uso del cuchillo”, equiparándolo como sinónimo de “vagancia”.⁹⁵⁶ Aunque se colocaban ambas situaciones en contextos diferenciados, las penalidades resultaban similares. En este sentido, en el artículo 11 del capítulo segundo donde se establecían las funciones del juez de paz, se puntualizaba que “El uso del cuchillo o arma blanca, los hurtos simples y las heridas leves (...) son susceptibles también de poner en ejercicio la jurisdicción privativa de los jueces como en la vagancia”.⁹⁵⁷

Promediando la década de 1860 y en consonancia con la tendencia aquí expuesta, otro notable ejemplo lo constituyó la Ley N° 469, más conocida como *Código Rural Bonaerense* (1865). Allí se mencionaba expresamente la “prohibición de las armas blancas” (art. 288), concebida como una especie de antesala de la siempre persistente y poco edificante figura del “vago y malentretido”. En su artículo 289 se sentenciaba que: “Queda prohibido el uso del arma blanca en los pueblos, pulperías, y en toda reunión pública, salvo en los casos en que el ejercicio de la industria lo requiera”, agregando con rotundidad que “En ningún caso puede usarse facón o daga”.⁹⁵⁸ El *Código* además resulta clave para entender la relación con el mundo campesino en tanto se constituye como una normativa nodal en el disciplinamiento de la campaña⁹⁵⁹ al establecer modalidades para reforzar el dispositivo represivo, acentuando a su vez el control sobre la “vagancia”⁹⁶⁰ y sus formas derivadas de desobediencia civil.

⁹⁵⁶ Carlos Tejedor, *Manual de jueces de paz... op. cit.*, p. 26.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁵⁸ “Sección II, art. 288” en *Ley N° 469. Código Rural*, Buenos Aires, 31/10/1865, p. 44.

⁹⁵⁹ Para su elaboración, Valentín Alsina recurrió a una comisión de hacendados compuesta por numerosos individuos que al año siguiente formarían la *Sociedad Rural Argentina*. En 1867 y ya constituida la *SRA*, se nombrará una comisión para revisar el *Código* compuesta por Benjamín Gorostiaga, Narciso Martínez de Hoz, Juan Ángel Molina, Leonardo Pereyra y Juan A. Areco. Aunque Rodríguez Molas en su clásico trabajo sobre el gaucho haya visto en esta nueva arquitectura legal un instrumento típico del poder hegemónico y la crueldad de los propietarios rurales bonaerenses, lo cierto es que el *Código* ofrece claros indicios de una moderación respecto al temple de los castigos, refiriendo las penas corporales (art. 306) como “detención, prisión o trabajos públicos” y, en consonancia con el espíritu de la Constitución de 1860, no en tormentos, azotes o ejecuciones. Se castiga así con la sumisión del cuerpo, más no con su castigo físico. Cfr. *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 13, Buenos Aires, 30/09/1867, p. 405; Cfr. Rodríguez Molas, *op. cit.*, p. 283; *Código Rural, op. cit.*, p. 49.

⁹⁶⁰ Raúl Osvaldo Fradkin, “Centrales...” *op. cit.*, p. 120.



Los motivos de estas prescripciones legales o reprobaciones sociales obedecen a múltiples razones que van desde la discrecionalidad de la autoridad a las asignaciones de “barbarie”, pasando por el ejercicio despótico del poder, los abusos de regímenes pasados y los imaginarios vinculados a la delincuencia y la criminalidad. Existe sin embargo entre ellas un proceso subyacente que las modela como el disciplinamiento de la sociedad. En este sentido, no se trató únicamente de disposiciones de naturaleza preventivas y/o represivas sino que también se incluyó otro tipo de obturaciones, entre las cuales podemos ubicar la ausencia de referencias a elementos destemplados como en las pinturas de Pueyrredón. Los trabajos de este se insertarían así en el seno de una “batalla simbólica”,⁹⁶¹ la cual redundaba en una querrela de imaginarios respecto a la naturaleza, aspecto, conducta y carácter del campesino en particular y de alguna manera, del mundo rural en general. Al menos esto parece desprenderse en la literatura de viajes, ya que muchos de los visitantes de la campaña durante estos años habían puesto un singular acento también en el cuchillo como parte del *savoir faire* del hombre de campo. Para graficar este punto capturamos algunas observaciones efectuadas por individuos de distintas procedencias y en diversos momentos, como Parish (1852), Stewart (1856), Rickard (1863), Hutchinson (1862-63), Mantegazza (1867), Bishop (1868), Mann (1868), Mulhall (1869) y Latham (1865-1869).

El ya mencionado Woodbine Parish se había desempeñado como agregado diplomático del Imperio Británico entre 1825 y 1832 y efectuó una recopilación de impresiones sobre el entorno rural de hondas repercusiones. En la traducción de 1852 realizada por Justo Maeso y que circuló ampliamente en Buenos Aires, pudo leerse una expresión aleccionadora al evaluar que: “Mejor sería desarmar á las clases bajas de los grandes cuchillos que usan, el habito de emplear los cuales en cualquier disputa trivial, es la causa inmediata”⁹⁶² de numerosos crímenes y afrentas. Se adjudicaba así al instrumento una dimensión inquietante, la cual era necesario o favorable extirpar.

Cotejado con otras referencias, el cuchillo no sería únicamente peligrosidad ya que también existía una matriz política en el arma, puesta de relieve en 1856 por el estadounidense Charles Samuel Stewart (1795-1870). El reverendo presbiteriano y misionero vinculaba este dispositivo directamente con Juan Manuel de Rosas, quien “[...]

⁹⁶¹ José Murillo de Carvalho, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 194.



for twenty years hast set back the civilization of the Republic, and made the relentless knife the only inducement to excel]”.⁹⁶³ El arma encarnaba entonces no solo conflicto sino también un matrimonio directo con factores “retardatarios” que impedían la modernización de la sociedad y su “civilización”.⁹⁶⁴ Al igual que Sarmiento, Stewart vería en el cuchillo una “extremidad adicional”, pero que en su caso materializaba la naturaleza “obstinada y brutal” de estas gentes, permitiendo saciar una extraña “disposición a derramar sangre” [readiness to shed blood] desde su más tierna infancia. También lo entendía como una pieza clave, un “soporte argumentativo” del gaucho: “[With the gaucho the knife is often used as an argument in support of this opinions]”.⁹⁶⁵ El “formidable cuchillo” asumía de este modo una naturaleza inestable, siendo probable que “[In the midst of a conversation, apparently carried on in amity, the formidable knife glitters on a sudden in the bands of one of the speakers, the ponchos are rolled around the left arm, and a conflict commence]”.⁹⁶⁶ En consonancia con Parish, el instrumento evocaba nuevamente la inestabilidad e imprevisibilidad, actos divergentes con horizontes conductuales de cariz templados.

Estas asignaciones de carácter simbólico del cuchillo con la violencia, la brutalidad, el arrojo y la imprevisibilidad constituyeron una tonalidad sostenida en otros relatos, a veces expuesta de modo directo y otras de manera implícita. Durante su excursión por el río Salado en 1862 y 1863, el médico irlandés y cónsul británico Thomas Hutchinson,⁹⁶⁷ indicó que:

⁹⁶³ Charles Samuel Stewart, *Brazil and La Plata: the personal record of a cruise*, New York, Putnam & co., 1856, p. 331.

⁹⁶⁴ Los motivos de esta analogía se exponen más ampliamente en otro apartado en donde se expresa que: [“The readiness to shed blood -a ferocity which is at the same time obdurate and brutal- constitutes the prominent feature in the character of the pure gaucho. The first instrument his infantile hand grasps is the knife - the first things that attract his attention as a child, are the pouring out of blood and the palpitating flesh of animals. (...) From that time forth he arms himself with a large knife, and for a single moment of his life he never parts with it. It is to his hand an additional limb -he makes use of it always, in all cases, in every circumstance, and constantly with wonderful skill and address.].” *Ibid.*, p. 191.

⁹⁶⁵ *Ibid.*

⁹⁶⁶ *Ibid.*

⁹⁶⁷ Thomas Hutchinson en su calidad de facultativo efectuó una providencial intervención y “heroico servicio” a los numerosos afectados por la epidemia de cólera que azotó Rosario, de marzo a mayo de 1867 y de diciembre a febrero de 1867 y 1868. Asistió a los enfermos en un sanatorio fundado por él mismo a base de un tratamiento que combinaba “cloroformo, clorodina, y aplicaciones de brandy y trementina” en lugar de la clásica sangría. Cfr. Adolfo Prieto, “Rosario, epidemias, higiene e higienistas en la segunda mitad del siglo XIX” en Mirta Zaida Lobato (ed.), *Política, médicos y enfermedades. Lecturas de Historia de la salud en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1996, pp. 57-71; María Silvia Di Liscia, *Saberes, terapias y prácticas médicas en la Argentina (1750-1910)*, Madrid, CSIC/Instituto de Historia, 2002, p. 295 infra; Richard Francis Burton, *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*, Buenos Aires, El Foro, 1998 (1870), p. 324.



Frecuentemente sucede en las reuniones de los gauchos que uno adquiere la fama de valiente. Para provocar su coraje, este héroe va a una pulpería con una botella en una mano y en la otra un cuchillo, se para en la puerta, y echa a todos los concurrentes. Un gaucho en el Norte y otro en el Sud oyen hablar cada uno de su braveza, se citan, y después de saludarse sacan el cuchillo y pelean hasta la muerte.⁹⁶⁸

Además de esta dimensión de carácter social -y conflictiva- como la valentía, el autor concluía con una esquemática descripción, íntimamente conectada con el arma blanca:

El verdadero gaucho del campo, es una especie de holgazán que anda vagando por las pulperías, buscando los gauchos gordos para despojarlos de todo lo que lleven encima, tomando caña ó ginebra; de vez en cuando hiriendo, á alguno con su cuchillo después de una disputa de la mas insignificante naturaleza –y algunas veces gratuitamente, o sin haber tenido alteración alguna- y cambiando de barrio únicamente cuando en ello encuentra mayor botín, ó cuando algún incidente del cuchillo causa su rápida partida.⁹⁶⁹

Más allá de la naturaleza hiperbólica que presenta este cuadro, parece quedar claro que el cuchillo le proporcionaba al gaucho un elemento clave que coadyuvaba a edificar una estampa forajida.⁹⁷⁰ Esta sinergia operaba simbólicamente, principalmente por tratarse de un instrumento alarmante y facineroso, como enfatizaba el oficial británico e ingeniero de

⁹⁶⁸ Thomas Joseph Hutchinson, *Buenos Aires y otras provincias argentinas con extractos de un diario de exploración del Río Salado en 1862 y 1863*, Buenos Aires, Imprenta del Siglo, 1866, p. 64.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 278-279.

⁹⁷⁰ Si bien no tenemos certezas de que Pueyrredón haya tomado contacto con esta obra, no parecería improbable que pudiera acceder a ella al menos lateralmente, ya que entre quienes suscribieron la publicación se encontraban personalidades de su círculo amical como Azcuénaga, Arbarellos, Gutiérrez o Quesada. El trabajo en cuestión tuvo amplia difusión y fue suscripto por numerosos individuos destacados de entonces como Marcos Paz (por entonces vicepresidente de la República), Adolfo Alsina (Gobernador de la Provincia de Buenos Aires), Marcelino Ugarte, Juan Anchorena, Luis Sáenz Peña, Rafael Casagemas (influyente jurista proveniente de España y profesor de la Universidad de Buenos Aires), Manuel Quintana (futuro presidente de la Nación entre 1904 y 1906), Alfredo Lahite (miembro de la Sociedad Rural Argentina), Estanislao Del Campo, Marcos Sastre, Juan Terrero, Lucio Mansilla, Valentín Alsina, Juan Albariño, José Miguens, José C. Paz y Manuel Argerich. También se efectuaron suscripciones de carácter oficial en virtud de las cuales el Gobierno Nacional solicitó 40 ejemplares y las distintas administraciones requirieron las suyas: Santiago del Estero (50), Buenos Aires y Córdoba (25 cada una), San Juan y Jujuy (12), San Luis y Tucumán (10). Cfr. Thomas Joseph Hutchinson, “Lista nominal de suscriptores” en *Ibid.*, p. 291-294.



minas Francis Ignacio Rickard durante su viaje desde Valparaíso a Buenos Aires en 1863.⁹⁷¹ Su semblanza reforzaría este imaginario destacando la peligrosidad del arma en manos de estos “diablos”: “[My companions begged of me to be more moderate, as the gauchos were “diablos” with the knife and lazo, and would think nothing of cutting my throat]”.⁹⁷² Ofreciendo además una visión minimalista destacó que poseían pocos objetos “necesarios”, entre ellos el cuchillo y el caballo, los cuales completaban la pintura del cazador sudamericano.⁹⁷³

En 1865 se imprimió en Buenos Aires la cuarta edición de la obra *Caramurú* de Alejandro Magariño Cervantes, editada por el librero y bibliógrafo español Teodomiro Real y Prado como parte de su “Biblioteca Hispanoamericana” -la primera edición de este poema épico había sido publicada en Madrid en 1848-. Aunque el trabajo no se inscribe estrictamente dentro de la literatura de viajes contemporánea a las pinturas de Pueyrredón sino que relataba sucesos de décadas anteriores desarrollados en Uruguay, vale la pena mencionar un pasaje en el cual se describían las acciones de los “gauchos” y sus omnipresentes puñaladas.

Con las indicaciones que hemos hecho sobre el carácter de los gauchos, fácil es suponer cuán frecuentes serían las disputas, y el resultado que tendrían. A la menor palabra indiscreta, á la menor alusión que lastimara su nimia

⁹⁷¹ La obra de Francis Ignacio Rickard está dedicada al presidente Mitre y al ministro Sarmiento por su “más fiel y obediente servidor”, a quien Mitre nombró como “Inspector Nacional de minas” por su estrecha vinculación con el negocio minero. Como refiere Cristina Hevilla, la travesía es el resultado de la exploración de “las posibilidades mineras de San Juan para el English Mining Journal” encargada por Dalmacio Vélez Sarsfield. Rickard fue uno de los primeros viajeros en detectar la existencia de Petróleo en Mendoza (1868) y fue además el promotor del primer mapa minero de San Juan entre 1863 y 1870. Perteneció además a numerosas entidades científicas británicas como la Sociedad de Antropología, de Geología y de Geografía. Cfr. Francis Ignacio Rickard, *A mining journey across the great Andes*, London, Smilth, Elder & Co., 1863, p. 3; Cristina Hevilla, “Los viajeros de las alturas: narrativas de viajeros y científicos sobre Los Andes argentino-chilenos en el siglo XIX” en Perla Zusman, Carla Lois y Hortensia Castro (Comps.), *Viajes y geografía. Exploraciones, turismo y migraciones en la construcción de lugares*, Buenos Aires, Prometeo, 2007, p. 79, infra.; Alberto Riccardi, “El desarrollo histórico de las exploraciones petroleras en Argentina” *Conferencia de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2015; *Plano topográfico de la Provincia de San Juan*, Dirección General de Minas, San Juan, 1871.

⁹⁷² “Mis compañeros me rogaron que fuera más moderado, ya que los gauchos eran “diablos” con el cuchillo y el lazo, y no dudarían en cortarme la garganta”. Francis Ignacio Rickard, *op. cit.*, p. 104.

⁹⁷³ “El cuchillo de caza es todo lo que se necesita además de su caballo para completar el conjunto del cazador sudamericano”. *Ibid.*, p. 144.



susceptibilidad, los puñales salían á relucir y no volvían a la vaina sino teñidos con la sangre de uno de sus contendientes.⁹⁷⁴

Referencias de similar talante persisten a lo largo de esta obra, cuadro que en muchos aspectos se conecta con el efectuado por el viajero lombardo Pablo Mantegazza, quien señaló explícitamente en 1867⁹⁷⁵ los términos de la asociación entre el cuchillo y la barbarie, narrando ciertos episodios que caracterizaban a los “sicarios de la *mazhorca* (sic)”. En sus *Viajes por el Río de la Plata* evaluó que tales individuos “perfeccionándose en las crueldades (...) con la impunidad y el ejercicio de los años (...) cortaron con cuchillos afilados las cabezas de sus víctimas, a las que iban a buscar de noche en el seno de sus familias”.⁹⁷⁶ Desde un punto de vista metafórico, el filo del cuchillo se constituía como una nota distintiva de atrocidad, crimen, arrebato e impunidad.

En este sendero de fiereza y vinculando abiertamente al cuchillo con el “gaucho incivilizado”,⁹⁷⁷ el norteamericano Nathaniel Bishop refirió en *The Pampas and Andes* (1868) una situación de enfrentamiento en la cual “[The capataz had no other weapon than his knife]”,⁹⁷⁸ demostrando la elemental relación entre éste y aquel. Otro ejemplo relevante lo constituye el trabajo de un viajero escocés instalado en una estancia en la zona de Chascomús que hacia mediados de 1860 publicó *Random sketches of Buenos Ayres* (1868). En tales bocetos el anónimo autor advirtió: “[To finish this slight sketch of the gaucho, he is always self-possessed, and by nature polite, but on little or no provocation will thrust a knife into your abdomen]”.⁹⁷⁹ El relator insistía en una dimensión recurrente del cuchillo encarnada en su imprevisibilidad, aun estando en manos de alguien “por naturaleza cortés”.⁹⁸⁰

⁹⁷⁴ Alejandro Magariño Cervantes, *Caramurú. Novela histórica original. La vida por un capricho, episodio de la conquista del río de la plata*, Buenos Aires, Imprenta del orden, 1865 (1848), p. 12.

⁹⁷⁵ El trabajo de Mantegazza fue considerado en su época como “(...) el mejor y más formal estudio de nuestro medio, de todos los publicados hasta hoy”. Pablo Mantegazza, *Viajes por el Río de la Plata y el interior de la Confederación Argentina*, Buenos Aires, Coni, 1916 (1867).

⁹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 145-146.

⁹⁷⁷ Nathaniel H. Bishop, *The Pampas and Andes. A thousand mile 's walk across the South America*, Boston, Lee and Shepard, 1868, p. 63.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁷⁹ An. *Random sketches of Buenos Ayres with explanatory notes*, Edimburg, William Nimmo, 1868, p. 14

⁹⁸⁰ Además de esta inquietante descripción, la particularidad de esta obra es que cuenta con un conjunto de ilustraciones entre las cuales se encuentra un detalle de un cuchillo. Entre los 43 “bosquejos” abundan modelos clásicos de imágenes de “costumbres”: paisajes (la estancia, la pampa, la ciudad o el campo), animales característicos (chimango, oveja, zorro, perro, armadillo, hornero, “La Chusa” o “La Biscacha”, etc),



Pese a la estampa que paulatinamente imprimían estos modelos, también es posible detectar voces diferentes respecto a esta típica semblanza del hombre rural, donde las formas de asimilación cuchillo/violencia comienzan de alguna manera a “moderarse”. Tal es el caso de Horace Mann, quien identificaba al cuchillo como parte de un “código de honor” que configuraba un “sistema de esgrima que protege la vida”. Más que rubricar la muerte el cuchillo adquiriría así notas vitales y menos ofensivas, pues remarcaba que “El bullicioso de otras tierras toma su cuchillo con el propósito de matar, y mata” mientras que “el gaucho argentino desenvaina el suyo para pelear, y solo hiera”.⁹⁸¹

El relato de Mann no representa un ejemplo aislado u ocasional sino que se inscribe dentro de otra tendencia. Pues esta atemperación del cuchillo ya era palpable en 1865 cuando el inglés Wilfredo Latham -a la postre miembro de la Sociedad Rural Argentina junto a Prilidiano Pueyrredón-, resignificó al instrumento desde un prisma menos peligroso, incluyéndolo no ya como un instrumento de la barbarie sino como elemento típico de las tareas rurales, el cual formaba parte de un momento clave de la sociabilidad telúrica como el asado. El inglés refería que al concluir la jornada “los hombres conversan sobre los hechos del día, como los cazadores acostumbran a hacerlo sobre la correría y sus incidentes. La guitarra y las canciones toman su parte, como de costumbre, y los jaranean y simulan combates con los cuchillos”.⁹⁸² Aunque suene baladí, la inclusión de este concepto de “simulación” presenta una característica disruptiva respecto a la visión que varios otros viajeros habían ofrecido sobre las reyertas entre los paisanos. Latham reforzaba esta tónica amistosa de la estampa, al señalar que el hombre de campo: “Rara vez está fuera del lomo del caballo. Su traje lo constituye un ancho y largo calzoncillo, (...) y un cinto de cuero con bolsillos, en el cual atraviesa, por la espalda, un largo cuchillo (...)”.⁹⁸³ Esta versión más afable del individuo y un elemento casi decorativo en su relato, encuentra cierto paralelismo con la imagen creada por Pueyrredón, con cuchillos que forman parte del atuendo e

elementos (carreta, cuchillo, maquinarias rurales) y situaciones concretas (siesta, diligencia, el cruce de un arroyo o la recolección de patatas), etc. Existe una traducción al castellano de esta obra, realizada por Lía Elena Castelli de Olivero y publicada por Carlos Moncaut en su editorial. Cfr. *Ibid.*; Carlos Moncaut, *Estampas informales de Buenos Aires*, City Bell, El aljibe, 1983 (1868).

⁹⁸¹ Horace Mann, *Life in Argentine Republic in the days of the tyrant, or civilization and barbaris*, New York, Hurt and Houghton, 1868, p. 49.

⁹⁸² Wilfredo Latham, *Los estados del Río de la Plata, su industria y su comercio*, Buenos Aires, La Tribuna, 1867 (1865), pp. 31-32.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 28.



inofensivamente no representan amenaza alguna. Si estamos en presencia de un presunto modelo, el mismo hallará eco hacia finales de la década cuando en 1869 los hermanos Michael George y Edward Thomas Mulhall -propietarios del periódico y la imprenta del *Standard* e influyentes personajes de la cultura local- ofrezcan una semblanza definitivamente más amable del gaucho. Aquella pluma mostrará al cuchillo no ya como un elemento inestable, dañino, peligroso o deplorable sino más bien una parte constitutiva de un “tasteful and fantastic” atuendo. Un buen “adorno”.⁹⁸⁴

Estos extractos de distintas procedencias imprimen notas polifónicas respecto a las vinculaciones establecidas entre el individuo rural y su pieza clave. Considerando lo expuesto en nuestro capítulo segundo sobre la figura del gaucho y subrayando que se asiste a tiempos en que se “inventa” la imagen de nación, resulta conveniente atender al “estilo” con que estas fueron realizadas⁹⁸⁵ tanto como a las modalidades con que dichas “tradiciones” fueron “inventadas”.⁹⁸⁶ Como muestra de estos atravesamientos y teniendo presente la tonalidad decorativa e inofensiva que los cuchillos adquieren en las pinturas de Pueyrredón, la evidencia iconográfica efectuada por otros autores contemporáneos nos permitirá situar la producción de éste en una atmósfera de disputas simbólicas y de discusiones -no siempre explícitas ni evidentes- sobre algunos significados de este primario elemento. Ante este escenario cabe preguntarse ¿Qué diferencias simbólicas y materiales existen respecto al tratamiento de este vital elemento entre las imágenes de Prilidiano Pueyrredón y otros registros visuales contemporáneos? Podríamos considerar para ello la dimensión “tajante” de estas iconografías para situarlas dentro de este singular mosaico.

7. III. Al filo de la imagen

Si hasta aquí hemos capturado la persistencia con que se expresaron ciertas coloraciones sobre el cuchillo en normativas y descripciones de viajeros, conviene remarcar

⁹⁸⁴ “[Their own dress is, moreover, tasteful and fantastic: instead of pantaloos they wear a “chiripa” of striped woollen stuff, fitting loosely about the thighs, and exceedingly convenient on horseback; this is fastened by a leathern “tirador” ornamented with silver buttons, and in this, at their back, they stick a knife with silver or leathern scabbard]” Michael George y Edward Thomas Mulhall, *Handbook of the River Plate...* *op. cit.*, p. 11.

⁹⁸⁵ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas... op. cit.*

⁹⁸⁶ Eric Hobsbawm, “La invención de tradiciones”... *op. cit.*, pp. 97-98; Eric Hobsbawm y Terrence Ranger (Eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2000 (1983)



su presencia en otro ámbito de construcción de realidades sociales como las imágenes. Recordando la jerarquía de lo icónico y que este fenómeno se inscribe como un “campo de disputa”⁹⁸⁷ donde se negocia tanto lo visual como lo social,⁹⁸⁸ conviene escrutar otras producciones visuales para acceder a distintos registros respecto a la asignación cuchillo-individuo-mundo rural.

Efectuando un relevamiento del ambiente artístico epocal es posible advertir que la figura del gaucho se presentó asociada recurrentemente a este instrumento, aunque con distintos y notables matices. A modo de ejemplo ofrecemos un número de imágenes que permiten dar cuenta de estas discrepancias, marcando un contraste con las pinturas de Pueyrredón donde este instrumento aparece, como hemos mencionado ya, notablemente aislado y contenido. Concretamente se trata de autores que formaron parte del contexto visual de entonces como Jean León Pallière -con su famoso *Álbum Pallière*, entre 1864 y 1865-;⁹⁸⁹ Esteban Gonnet -autor del primer álbum fotográfico sobre Buenos Aires y la Campaña- y Henry Meyer -dibujante principal del semanario literario ilustrado *Correo del Domingo* y fundador del periódico satírico *El mosquito*-. Sus ejemplos nos permitirán visualizar distintas construcciones respecto a la relación del individuo rural con su cuchillo y de estos con el ambiente campesino.

Escenas Americanas (1864) de Jean León Pallière resulta un afortunado punto de partida por varios motivos. En primer lugar, porque esta obra del artista de origen francés tuvo una gran difusión, al punto tal de tener una denominación coloquial que refería directamente a su conocido autor: *Álbum Pallière*. En segunda instancia, porque Pallière representó en buena medida una suerte de continuación de las visiones “pintorescas” sobre estas latitudes, descriptas en nuestro capítulo 6. En tercer término, debido a que el *Álbum* fue no sólo un cuerpo icónico de gran circulación en su contexto sino que también formó parte de los objetos que, junto al simbólico cuchillo, constituyeron la primera participación

⁹⁸⁷ Martin Jay, *Campos de fuerza...* op. cit., p. 222.

⁹⁸⁸ William Mitchell, “Mostrando el ver...” op. cit., p. 26.

⁹⁸⁹ Para un abordaje de la obra de Pallière y Gonnet en vínculo con la conformación de una nueva cultura visual véase Lucas Andrés Masán, “Imágenes intersubjetivamente referenciadas. El Álbum Pallière y la cultura visual durante la década de 1860 en Buenos Aires” en *XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 2017 [en línea].



del recientemente unificado país en las Exposiciones Internacionales.⁹⁹⁰ Las imágenes de Pallière y el trasfondo que contienen nos ofrecen así múltiples resonancias. En muchas de ellas el cuchillo se expresaba como un elemento vital asociando a personajes con situaciones concretas. Tanto en “El asado” (A4, imagen 7), en “Parada para hacer noche” (A4, imagen 8) o en “La pulpería” (A4, imagen 9), notamos a este objeto con un tono aleccionador y vital: sea para trozar la carne, ingerir alimentos o para puntualizar un mensaje en el suelo.⁹⁹¹

Esta expresión pictórica de Pallière no resulta única en su especie, siendo posible hallar formas más explícitas de asociación entre el individuo y este amenazante componente. Así quedó expresado por Esteban Gonnet en su álbum fotográfico *Recuerdos de la Campaña* (ca. 1867), primera colección de imágenes destinadas a la campaña. En “Gauchos comiendo” (A4, imagen 10) se advierte tanto una continuidad de sentido respecto a la iconografía construida por Pallière sobre el cuchillo, como también cierta prolongación de las líneas maestras de una tradición icónica que, en términos generales, colocaba al arma como un dispositivo visible y significativo. La relación se intensifica y se vuelve más truculenta no obstante, en otras fotografías donde se vincula el objeto directamente con la muerte como “Carneando”, o enfatizando su costado amenazante en una considerable y pulimentada hoja de cuchillo en “Gauchos” (A4, imágenes 11 y 12 respectivamente). Estas tomas parecen como si hicieran referencia directa a aquellos “grandes cuchillos” que Parish recomendaba extirpar de las manos de “las clases bajas”, debido a su peligrosidad.⁹⁹² La permanencia de asignaciones en este sentido resulta clave incluso en una de las primeras imágenes técnicas que se conoce sobre el ámbito rural.⁹⁹³ Nos referimos a *Pobladores de*

⁹⁹⁰ El álbum Pallière formó parte del Grupo 1 (obras de arte) en su clase quinta (Grabados y litografías), junto a esculturas, medallas, grabados e imágenes de naturaleza anónima, algunos de ellos pertenecientes al ministro plenipotenciario en Francia y uno de los principales promotores de la exposición argentina en aquel, Mariano Severino Balcarce. Cfr. *Anales de la SRA*, n° 14... *op.cit.*, p. 441; *The Standard and River Plate News*, n° 751, Buenos Ayres, 24/07/1864, p. 2; Martín de Moussy, *La Confédération argentine at l'exposition universelle de Paris*, Paris, Bouchard-Huzard, 1867, p. 33; Commission Impériale, *Rapport sur l'Exposition Universelle de 1867, a Paris*, Paris, Imprimerie Imperiale, 1869, p. 367.

⁹⁹¹ Sería posible emprender un análisis en clave warburgiana sobre esta producción en particular ya que un eventual *pathosformel* expresado en el cuchillo contaría aquí con sus dos fuerzas contrapuestas “necesarias”: dar vida y muerte al mismo tiempo.

⁹⁹² Woodbine Parish, *op. cit.*, p. 194.

⁹⁹³ Como señalan Priamo y Alexander existe un daguerrotipo de temática rural que se considera el más antiguo, datado en 1860 en el cual se (re) presenta un grupo de individuos ante un clásico asado. En lo que a “fotografía” respecta, la imagen de Panunzi podría considerarse la primera expresión. Cfr. Abel Alexander, Pablo Buchbinder y Luis Priamo, *Buenos Aires... op. cit.*



campo (A4, imagen 13) de Benito Panunzi, capturada el 1 de julio de 1862 en la localidad de Exaltación de la Cruz al noroeste de la ciudad de Buenos Aires. Más allá del carácter “pintoresco” de la escena -con hombres dispuestos en torno a un asado con evidente insuficiencia de carne para tantos comensales, sumado a la presencia de elementos típicos y recurrentes como la guitarra y el mate- destaca la presencia del cuchillo como factor amenazante en uno de sus integrantes, ubicado estratégicamente sobre el margen derecho (A4, imagen 14).

La conflictividad condensada en el instrumento parece alcanzar su clímax en los dibujos de Henry Meyer realizados para *El Mosquito*, donde el instrumento adquiriría no solo una presencia conminatoria (A4, imagen 15) sino también una explícita referencia a los mortíferos empleos de esta pieza (A4, imagen 16). Ambas imágenes completan un cuadro macabro del elemento que podría ser ubicado en las antípodas simbólicas de Pueyrredón.

Escrutadas como un conjunto visual epocal y teniendo presente lo expuesto hasta aquí, estas diversas producciones ponen en evidencia el polimorfismo en la construcción de la figura del habitante rural mediante una divergente relación individuo-instrumento. Entendemos que en esta coyuntura marcada por la heterogeneidad acentúa precisamente la singularidad e importancia de la postura pictórica de Pueyrredón, entendida como un acto icónico diferencial. Puesto en términos más simplificados pero contundentes, aunque muchas de estas imágenes son consideradas “postales” “típicas” del “costumbrismo”, difieren radicalmente en su “estilo” o el modo en que se construyen internamente. En el caso de Gonnet es dable suponer la intencionalidad en la composición de sus retratos grupales, los cuales forman parte de un álbum fotográfico destinado especialmente a mostrar escenas “típicas” de la campaña. Así configura una imagen expectante del gaucho que, empuñando instrumentos de largas y afiladas hojas, es reforzada simbólicamente por miradas desafiantes y gestos graves. En el modelo de Pallière o de Panunzi, es posible advertir otra modalidad simbólica compuesta por cuchillos más “amigables” que sin abandonar su naturaleza enigmática y en cierto sentido provocadora, evocan un instrumento “vital” que posibilita no solo dar muerte sino también proveer energía, siendo empleado como herramienta en la faena de animales y en la prosecución del característico asado. Finalmente Meyer ofrecía un bosquejo más explícito y sombrío, en buena medida interpelado por una ejecución con finalidades más “sensacionalistas”, abandonando las

sutilezas y remarcando los empleos lesivos de esta pieza, al ser portada en lo que parecen ser rápidas e implacables manos telúricas.

Como parte de estas asignaciones más explícitas como las ofrecidas por Meyer y dentro de la referida obra *Caramurú* antes mencionada, resulta interesante cotejar que aquella edición estuvo ilustrada por Elías Duteil,⁹⁹⁴ una de cuyas litografías brindó una imagen abiertamente destemplada en comparación con los cuchillos contenidos de Pueyrredón (A4, imagen 17). Una tonalidad más cercana a la expuesta por el propio Meyer e indudablemente más explícita que las inquietantes imágenes de la campaña de Esteban Gonnet.

Lo que estas evidencias sugieren es la construcción de imágenes divergentes del cuchillo y por añadidura también del hombre rural, por parte de Pueyrredón. Como hemos desarrollado en el capítulo anterior, un examen de las obras en su contexto nos permite postular que las mismas se inscribieron como parte de un discurso de una elite local que pretendía instalar de una determinada manera los paisajes y personajes rurales en el imaginario social urbano. Ello permitiría explicar por qué estas acciones icónicas difieren

⁹⁹⁴ El escultor y dibujante Elías Duteil (1836-1874) había nacido en París en 1836 y llegado a Buenos Aires en 1858, exponiendo en octubre de aquel año un busto de Cristóbal Colón en el teatro homónimo, lo cual le valió una medalla de oro. Rápidamente se incorporó al entramado artístico local y en años sucesivos emprendió numerosos proyectos entre los cuales contaron una serie de medallones de yeso que hacia finales de los años 1850 le darían cierta fama en la ciudad, así como también algunas estatuas y bajorrelieves para la nueva fachada de la Universidad de Buenos Aires. Para la década de 1860 Duteil ya poseía un renombre en la comunidad pues con motivo de la inauguración de la estatua de San Martín en julio de 1862 había propuesto “la adquisición de 100 medallones del General San Martín para solemnizar el acto” los cuales fueron repartidos entre los concurrentes como un gesto de respeto y recuerdo hacia la figura del Libertador. Según refiere Malosetti Costa, aquella serie constó de “40 medallones con los retratos de los prohombres de la historia argentina que será ofrecida al público mediante el sistema de suscripción”. El 13 de julio aparecería el primer medallón dedicado a San Martín y en enero de 1863 sería el último, en alusión a Mariano Moreno. Efectuó un proyecto de mausoleo para el general Lavalle y otro de estatuaria ecuestre del general Belgrano, entre otros. Fue también colaborador de Herman Burmeister en la reconstrucción de esqueletos, entre ellos el del Milodonte. Ilustró además los *Anales del Museo Público de Buenos Aires* dirigidos por Burmeister en 1864 y el citado *Caramurú* un año después. Trabajó también para el *Correo del domingo* ante el alejamiento de Henry Mayer. Cfr. “Acta de la 30ª sesión ordinaria celebrada por el Concejo Municipal el 4 de julio de 1862” en *Actas del Concejo Municipal de la ciudad de Buenos Aires correspondientes al año de 1862*, Buenos Aires, Optimus, 1910, p. 205; Alejandro Magariño Cervantes, *Caramurú... op. cit.*, p. 1, p. 101, p. 114 y p. 166; Diego Barrabás, *Gran almanaque de La Tribuna. 1868... op. cit.*, pp. 51-52; Marcos Estrada, *Los Duteil*, Buenos Aires, 1943, p. 29; Marcos Estrada, “El primer escultor de próceres y patriotas. Elías Duteil” en *Historium*, año XXV, n° 231, 1958, p. 57 y ss.; Noemí Gil, *Elías Duteil: contribución al conocimiento de su vida y su obra*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961; Vicente Gesualdo, *Enciclopedia... op. cit.*; Vicente Cutolo, *Diccionario... op. cit.*, Tomo II: C-E y Tomo VI: R-SA, pp. 621-622 y p. 76; Claudia Roman, *La prensa satírica del siglo XIX: palabras e imágenes, Vol. 2*, Buenos Aires, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional de Buenos Aires, 2010, p. 643; Laura Malosetti Costa, “Un panorama del siglo XIX [en línea]”, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino.



de manera tan dramática en cuanto a su “estilo”, del resto de las operaciones. Atribuir esta singularidad significativa a la mera voluntad del artista, un esquema tradicional, un modelo “costumbrista” o incluso un desarrollo arbitrario sería subestimar a la imagen como elemento *denso* y rico en significados, obturando parte de la sustancial información que estos testimonios iconográficos condensan. Sería también menoscabar las posibilidades de la misma para promocionar, instalar, promover o estimular distintas visiones de mundo hacia el interior de una comunidad.

Si atendemos a esa potestad de lo icónico como elemento potencialmente transformador y observamos en clave histórica estas pinturas, podremos examinar un proceso cultural de mayor calado que opera en el ámbito de las sensibilidades. Pues creemos que es posible entender esta modalidad de representación del cuchillo como parte de un mecanismo o metodología. Es decir, un mecanismo de inscripción de notas “civilizantes” en la imagen campesina, estimulando una visión amistosa de estos espacios. El instrumento seleccionado como unidad de análisis, conviene remarcarlo, tampoco resulta superficial desde un punto de vista conceptual. Pues como explica Elías, por sus propias características el cuchillo deviene elemento clave dentro del proceso civilizatorio debido a que: “Según la forma de su utilización social, también el cuchillo es una encarnación del «espíritu» social, del cambio en los impulsos y deseos; es materialización de situaciones sociales y de leyes estructurales de la sociedad”.⁹⁹⁵ Desde esta perspectiva sería posible interpretar la contención pictórica de los cuchillos en Pueyrredón como un síntoma de la modificación en ciertas pautas de escrúpulos⁹⁹⁶ tendientes a la pacificación, el disciplinamiento o la morigeración de ciertas conductas consideradas desfavorables. Envainando el cuchillo se proyectaría así un modelo de conducta disciplinada o, al menos más atemperada, de aquellos espacios.

⁹⁹⁵ Norbert Elías, *El proceso de la civilización... op. cit.*, p. 164.

⁹⁹⁶ Gantús ensayó una lectura en clave indicial de un fenómeno similar, detectando como uno de los símbolos del porfiriato -su espada, “La matona”- se incrementaba de tamaño en las caricaturas de *El hijo del Abuizote* conforme Porfirio Díaz iba adquiriendo mayor control en la sociedad mexicana de finales del siglo XIX. La autora destaca asimismo la polisemia de este objeto, en tanto símbolo de justicia o el poder desmedido. Desde otra perspectiva, el mitólogo e iconógrafo Juan Eduardo Cirlot contrapuso la imagen simbólica del cuchillo con la de la espada, señalando que aquel contiene marcas instintivas: “La corta dimensión de la hoja del cuchillo representa analógicamente la primariedad del instinto que lo maneja, como la altura de la espada - inversamente- expone la altura espiritual de su poseedor”. Cfr. Fausta Gantús, *op. cit.*, pp. 157 y ss; Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, pp. 159.



Si nuestra hipótesis es correcta y lo que pintó Pueyrredón revela no tanto ejercicios nostálgicos sino un esquema de mayor densidad, Elías nos permitiría explicar estas piezas como un procedimiento que formaba parte de un “ritual social” en el cual paulatinamente se consolidaban las limitaciones de ciertos símbolos en la sensibilidad colectiva por considerarlos peligrosos, desagradables o amenazantes. Ello debido a que:

La sociedad que (...) comienza a limitar cada vez más las amenazas reales entre los hombres y, en consecuencia, a conformar de modo distinto la afectividad de los individuos, también rodea cada vez más de una cerca aislante los símbolos, los gestos y los instrumentos amenazadores. Aumentan de este modo las limitaciones y las prohibiciones en relación con el uso del cuchillo, así como las coacciones que se imponen a los individuos que lo utilizan.⁹⁹⁷

Lo anterior se encuentra atravesado por una dimensión imaginal y prescriptiva respecto a las modalidades en que los individuos deberían organizar su convivencia. Las profundidades de este procedimiento parecen resultar tan amplias como brumosas, y si bien escapan a nuestras posibilidades con este trabajo, parecen no obstante revelarse en otras latitudes. En su *Manual de urbanidad* de Manuel Carreño (1860) obra de gran circulación en los colegios de entonces,⁹⁹⁸ se advertía severamente respecto a una “grave falta” como la de aproximar el cuchillo a la boca: “No incurramos nunca en la grave falta de llevar el cuchillo á la boca: este no tiene en general otro uso que el de dividir y servir las comidas sólidas con el auxilio del tenedor, y el de subdividir de la misma manera la parte de estas comidas que vienen a nuestro plato”.⁹⁹⁹

Tomando como metáfora esta expresión, el cuchillo operaría como un sinónimo de división con su incisión -de las comidas, los cuerpos los ropajes, las comunidades e incluso

⁹⁹⁷ Norbert Elías, *El proceso de la civilización... op. cit.*, p. 166.

⁹⁹⁸ En 1864 Marcos Sastre criticará fuertemente este texto, ofreciendo reticencias respecto a las traducciones: “La falta de obras originales en nuestro idioma, ha dado lugar a la invasión de las traducidas, generalmente plagadas de defectos (...) Es indudable que adolecen [de aquellos vicios] los siguientes textos: *Manual de urbanidad de Carrreño, Libro primario de Mandevil (...)*”. Esta crítica sugiere que la obra gozaba de amplia circulación en el ambiente epocal. Cfr. Marcos Sastre, *La educación popular en Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo Morta, 1865, pp. 46-47.

⁹⁹⁹ Manuel Antonio Carreño, *Compendio del Manual de urbanidad y buenas maneras*, New York, Appleton & co., 1860, p. 94.



la nación-, rúbrica incompatible con un ideario moderno basado expresamente en la unidad. Mucho menos con una época marcada por la tonalidad que imprimía un acuerdo civilizatorio de carácter cohesionante. Conviene enfatizar especialmente que estas modalidades se hallan inscriptas en un contexto político y social general en el cual se pretende erigir un contrato social de mayor envergadura como la construcción de un Estado centralizado que procura monopolizar la coacción física, favoreciendo con ello y en múltiples perfiles la unidad social.

Considerando que se trata de una época sumamente convulsionada¹⁰⁰⁰ en la cual se pretende modernizar y “unificar” la sociedad, el esmero puesto por Pueyrredón en envainar los cuchillos no resulta entonces un dato satelital. Los ejemplos citados constituyen evidencias empíricas de un sutil procedimiento de contención operado en el ámbito de las sensibilidades: tanto desde las normativas como desde buena parte de la literatura y las imágenes –principalmente, aunque no únicamente de Pueyrredón-, parece ir tomando consistencia un nuevo modelo. El mismo asume características moralizantes en tanto se “rodea” de modo “aislante” los instrumentos disruptivos como el cuchillo configurando así un nuevo “ritual social” que modela, posibilita, ejerce, favorece y estimula nuevas visiones. Ocultando su filo el arma se encuentra limitada y disociada de su tono amenazante, infortunado, tiránico, violento, discrecional, imprevisible, “bárbaro” y divisor. Siguiendo esta pista dada por el cuchillo, la constelación de normativas y profusión de medidas tendientes a comprimir el espíritu “bárbaro” encontrará eco en otras dimensiones de las piezas de Pueyrredón. El recurso será el mismo: el de la sujeción, aunque esta vez los protagonistas serán un animal y un envoltorio.

7. IV. Caballos y atuendos

El ya mencionado viajero Pablo Mantegazza llegó al país el 1 de septiembre de 1861 en el vapor francés Saintonge, proveniente del puerto de Bourdeaux. A inicios de nuestra década recorrió el país ofreciendo algunas estampas respecto a los habitantes de estas latitudes, en travesías de 1861 y 1863 respectivamente. Sus *Viajes por la Argentina* finalmente

¹⁰⁰⁰ Además de la conflictividad ya referida, conviene remarcar que se asiste también a conflictos de tipo “faccional” con la generación y postulación de un ordenamiento político-militar sobre el territorio y otros de carácter “étnicos” producto de la expansión estatal sobre poblaciones indígenas.



editado en 1867 sería considerado algún tiempo después como “(...) el mejor y más formal estudio de nuestro medio, de todos los publicados hasta hoy”.¹⁰⁰¹ Entre las numerosas descripciones que allí se encuentran destaca un examen bastante pormenorizado del atuendo y las características de lo que consideraba el “argentino de la campaña”. Así lo refería:

(...) es un hombre alto, enjuto y moreno. Apenas puede tenerse en pie, después de apartado del pecho materno, se le coloca a caballo en la delantera de la silla paterna, y aprende así al mismo tiempo, a conocer el suelo que pisa y el fiel animal que ya no abandonará hasta la muerte. Aislado de los amigos y de las ciudades por inmensas distancias, no posee otros medios de reunirse al común consorcio de los hombres, que su caballo; sustentándose con la carne libre y salvaje que anda por las llanuras, no tiene otro artificio para procurarse alimento, que su caballo: verdadero árabe de América, posee con este nobilísimo animal el instrumento más indispensable para la vida, la fuente de las riquezas, el amigo inseparable en el reposo y en el trabajo, en la guerra y en la paz.¹⁰⁰²

A juzgar por esta apreciación compartida en sus rasgos esenciales por muchos otros contemporáneos, el papel del caballo en la vida rural resultaba medular. No solo en términos de movilidad y fuerza disponible para las labores agrarias sino que se trataba de una especie de “ídolo”¹⁰⁰³ del “gaucho”, mostrando un singular respeto y valoración de este sobre aquel “nobilísimo animal”.¹⁰⁰⁴ En los términos propuestos por Mantegazza el equino también era una pieza clave en la trama de sociabilidad rural por cuanto posibilitaba unir distancias y permitía “reunirse al común consorcio de los hombres”. El equino en definitiva, “instrumento más indispensable” en tanto desempeñaba multiplicidad de funciones y se constituía en “fuente de riquezas”, acompañaba al “argentino de la campaña” en cualquier situación.

Reforzando esta clásica pintura, Latham pondría de relieve que: “Como si hubiera nacido para el caballo, el gaucho es un espléndido jinete (sic) y un hábil manejador del

¹⁰⁰¹ Pablo Mantegazza, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*



lazo”, agregando que “el ajuar de su caballo constituye el mueblaje del gaucho”.¹⁰⁰⁵ Ambos ejemplos muestran el sitio destacado del animal en la construcción del imaginario asociado al hombre de la campaña, lo cual nos conduce a indagar en las formas que asumió este “ídolo” en las pinturas de Pueyrredón, tomando como ejemplo una pieza como *Los capataces*.

En términos compositivos la tela se puede considerar una escena rural cuyo horizonte se encuentra ubicado en el tercio inferior del lienzo, evocando una intensa vastedad espacial de orden telúrico. Desde un prisma narrativo-conceptual, *Los capataces* sugiere dos momentos contrapuestos y complementarios, encarnados por la quietud del primer plano junto al frenético movimiento del fondo de la escena. Los detalles no obstante, cobran protagonismo al observar el cuadro más detenidamente, siendo posible detectar una serie de particularidades que, puestas en conjunto con lo previamente expuesto, reforzarán una unidad de sentido y un horizonte de sensibilidad.

El primer dato significativo refiere a la naturaleza del movimiento de los caballos que componen la mencionada escena posterior.¹⁰⁰⁶ Ambos se encuentran a la carrera con sus cuatro patas suspendidas (A₄, imagen 18), lo cual responde a un recurso pictórico común en la pintura de los equinos al trote por entonces. Así lo evidencian también otros contemporáneos como muestran los ejemplos de Henry Meyer (A₄, imagen 19 y 20), Henry Stein (A₄, imagen 21), Jean León Pallière (A₄, imagen 22) y nuevamente Pueyrredón en su obra *El rodeo* (A₄, imagen 23). Esta modalidad de representación responde a un código visual que dominó el imaginario artístico decimonónico hasta la aparición de la célebre sucesión fotográfica elaborada por Eadweard Muybridge en 1878.¹⁰⁰⁷ Dicha progresión titulada *The horse in motion* (A₄, imagen 24), demostró que el caballo al galope no presentaba durante su marcha en ningún momento las cuatro extremidades en el aire sino que mantenía al menos una de ellas en la superficie, sea como impulso o bien como sustento.

¹⁰⁰⁵ Wilfredo Latham, op. cit., p. 29.

¹⁰⁰⁶ Un dato singular reside en que la obra “Un baño de caballos” realizada por Pueyrredón en 1851 fue reproducida en la tapa del periódico *Correo del Domingo* más de una década después (1866), evidenciando la persistencia de este tipo de iconografías en el ambiente visual y la influencia del artista en el medio local. Cfr. *Correo del domingo*, vol. V, n° 108, Buenos Aires, 21/01/1866.

¹⁰⁰⁷ Eadweard Muybridge, *The Stanford years, 1872-1882*, New York, Department of Art/Stanford University, 1972, p. 24.

La captura de este aspecto *a priori* banal nos conduce al relevamiento de un segundo nivel. Nos referimos al animal principal, el cual se ubica en el centro de la composición y de alguna manera oficia como punto focal de la misma, quien presenta dos singularidades relevantes para nuestro examen. La primera de ellas reside en su anca izquierda donde Pueyrredón colocó lo que podría leerse como una marca de ganado, un distintivo que refuerza el sentido de propiedad y por tanto la sugerencia de no tratarse de un animal “salvaje” o “cimarrón”. La segunda particularidad es más sutil y está dada por la postura del equino, en franca contradicción con la quietud del jinete que contiene. Mientas este socializa, especula o gestiona con su compañero de trabajo, su caballo parece estimulado a reunirse con el grupo de animales que, vertiginosamente insistimos, transitan el fondo de la escena. Al menos eso nos sugiere la posición de su cabeza, observando en dirección de la manada y su desplazamiento (A₄, imagen 25).

Si continuamos con nuestro razonamiento es posible enfatizar la tensión entre el caballo y el jinete, más precisamente entre el ímpetu animal de aquel y la postura templada de este. Consideramos que este detalle podría inscribirse como una nota metafórica de aquellos tiempos de emergencia moderna, en tanto síntoma que evoca un aspecto de la nueva sensibilidad como es el triunfo del hombre sobre la naturaleza. Pues así como la dimensión peligrosa, amenazante y pasional del “gaucho” ha sido “disciplinada” con los cuchillos envainados; el animal también evidencia signos claros de “domesticación”, viéndose obligado a reprimir sus instintos en virtud de los designios de su montador. Esta tensión inherente sugiere un singular resultado, el cual es fortalecido con la posición de las extremidades del equino. Es decir, mientras tres de sus patas se hallan suspendidas y una sobre el piso, resulta como si el animal estuviera a punto de traccionar para formar parte de la manada, más indómita y febril que efectúa el rodeo. O bien haya sido frenado abruptamente. En cualquier caso el ímpetu bestial resulta finalmente reprimido por el hombre (A₄, imagen 26), quien domina a la bestia.

En referencia a este último aspecto y respecto a la funcionalidad de las patas traseras del caballo, el célebre tratado de equitación de Mendoza de las Casas publicado en 1866 confirma nuestra hipótesis, al indicar que justamente las extremidades posteriores del equino “son los agentes de impulsión para la progresión y desituación (sic) total del cuerpo” del



animal.¹⁰⁰⁸ Tal conjetura se valida simbólicamente al observar que el jinete sostiene con firmeza en sus manos las riendas, mientras se apoya con su brazo izquierdo en el anca del caballo, ostentando el control sobre la situación. Bajo esta matriz tanto las riendas como el rebenque, el lazo y también las espuelas, pueden ser entendidos como notas del “disciplinamiento” al que el animal está siendo comprimido con su sujeción, abandonando sus prácticas salvajes para “disciplinarse” como su compañero, el equino que en el costado izquierdo del lienzo encarnaría un ejemplo ya acabado de dicho proceso: templado, paciente y claro –implicancias cromáticas que retomaremos en el siguiente capítulo- (A4, imagen 27).

Las operaciones de “civilización” o “disciplinamiento” pictórico no se limitan a los casos referidos. Pues consecuentemente con lo expuesto hasta aquí, los individuos pintados por Pueyrredón se sitúan desprovistos no solo de elementos potencialmente violentos como los cuchillos afilados sino también indómitos como los caballos salvajes. También carecen de instrumentos vinculados al ocio, el vicio, lo lúdico o la disipación, expresiones recurrentes en otras iconografías contemporáneas donde la guitarra (A4, imágenes 28 a 32), la ingesta de alcohol (A4, imagen 33 y 34) o las actividades recreativas como el juego de la taba (A4, imagen 35), la riña de gallos (A4, imagen 36) o el baile (A4, imagen 37) se convierten en notas típicas y constitutivas de ruralidad. Reconociendo estas variaciones como otras evidencias que nos sugieren la “contención” campesina en las pinturas de Pueyrredón, nos preguntamos qué ocurre con los envoltorios de estos personajes, por ser una característica que el artista sí mantiene con sus contemporáneos: todos los individuos aparecen vestidos. Aunque en el siguiente capítulo analizaremos con mayor detenimiento aspectos vinculados a la vestimenta y principalmente orientados hacia la inclusión de la figura femenina en estas pinturas, quisiéramos acercar aquí un primer examen sobre las formas en que se construyen los atuendos, conectada con lo expuesto en este capítulo respecto a las formas del refrenamiento y la contención.

detenemos en las formas que asume la indumentaria dentro de estas pinturas puede ofrecer beneficios, principalmente por cuanto es posible ver en la “moda” como un aspecto del desarrollo cultural vinculado a lo novedoso, lo socialmente aceptado e incluso lo

¹⁰⁰⁸ Nicolás Mendoza de las Casas, *Exterior del caballo y de los principales animales domésticos*, Madrid, Imprenta de López, 1866, p. 6.

moderno.¹⁰⁰⁹ Concebidas de este modo, las vestimentas nos permiten ver algo que “va más allá del capricho del guardarropa y de las banalidades de la apariencia”,¹⁰¹⁰ conectado a contextos de mayor tenor. Además y como expuso Georges Vigarello, el cuerpo suele estar encerrado en “una vestidura que acapara lo esencial de la mirada”, lo cual supone un mayor estatuto de aquella al asumir un papel destacado en la estrategia de la presentación y el decoro, permitiendo al mismo tiempo “entender hasta qué punto la atención no abandona lo visible”.¹⁰¹¹ En otro sentido, resultan recurrentes las alusiones a la moda -tanto masculina como femenina- en publicaciones como *El Mosquito* o el *Correo del domingo*. Además de las clásicas estampas, se detallaban y promocionaban “los últimos figurines de la moda” provenientes de París en dos paquetes mensuales,¹⁰¹² lo cual aseguraba un flujo relativamente constante de iconografías vinculadas a dichas novedades. No solo circulaban las últimas tendencias en vestimentas sino que también se incluían variadas referencias sobre las mejores estrategias de presentación, ya sea en trajes de paseo, fiesta o fantasía. Aunque sobre el final de este capítulo regresaremos sobre algunas de esos puntos de fuga que ofrece la “moda” como tal vinculado a la figura femenina, por ahora destacamos que la misma nos aportan evidencias respecto a la “gravedad del porte”, entendido como una voluntad por presentar de manera “civilizada” el arreglo exterior.

Vale mencionar entonces como un primer acercamiento que los individuos de Pueyrredón no solo se hallan desvinculados de escenas típicas de la “barbarie” campesina como la disipación que proporcionaría la guitarra, la improductividad de escenas lúdicas, o los excesos que estimularía en ellos la ingesta de bebidas alcohólicas, sino que también son colocados físicamente desconectados de dicha “barbarie”. Esto ocurre a través de sus cuerpos, los cuales se presentan modelados en estrictas coberturas. Se trata de una diferencia sustancial, puesto que las envolturas que cubren la piel de estos individuos se hallan ceñidas en sus cinturas (A4, imágenes 38 a 41), como es posible apreciar en varios de estos laboriosos

¹⁰⁰⁹ Susan Hallstead, “Políticas vestimentarias sarmientinas: tempranos ensayos sobre la moda y el buen vestir nacional” en *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n° 206, enero-marzo de 2004, pp. 53-72; Victor Goldgel, “La moda del progreso. El río de la plata hacia 1837” en *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, vol. 16, n° 32, 2008, pp. 227-247; Regina Root, *Vestir la nación... op. cit.*; Victor Goldgel, *Cuando lo nuevo conquistó América... op. cit.*

¹⁰¹⁰ Cecilia Rodríguez Lenman, “La política en el guardarropa. Las crónicas de moda de Francisco Zarco y el proyecto liberal” en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, n° 222, 2008, p. 1-11.

¹⁰¹¹ Georges Vigarello, *Lo limpio y lo sucio... op. cit.*, pp. 68-69.

¹⁰¹² *Correo del domingo*, n° 26, Buenos Aires, 26/06/1864.



peones rurales con *atuendos contenidos* (A4, imagen 42). El detalle no es menor y revelaría que el modelo de contención social expresado hasta aquí alcanzaría también el terreno de la indumentaria. En este sentido, que los ropajes de individuos no sobresalgan de sus cinturones podría evocar otra forma más de esta sutil modalidad. Decimos esto porque la singularidad de los atuendos en Pueyrredón contrasta, por ejemplo, con la representación del atuendo en otros autores que le asignan al *poncho* un sitio capital del vestuario local. Tales son los casos de Henry Meyer (A4, imagen 43), Jean León Pallière (A4, imagen 44) y Esteban Gonnet (A4, imagen 45). No nos referimos especialmente aquí a la ausencia de camisas de distinto tenor en otras obras sino a la falta de ponchos en los trabajos de Pueyrredón, disrupciones las cuales nos sugieren principalmente un carácter político y moral, en tanto la libertad de movimientos que permite el *poncho* no es la misma que la posibilitada por una más ajustada camisa. En otro sentido esta poseería un sistema de acceso a la vestimenta notoriamente diferente a aquel, estimulando la motricidad fina y apelando a la sucesión en la colocación de pequeños botones dentro de ojales.¹⁰¹³ Aunque este último rasgo no está del todo claro en las pinturas, en definitiva cualquier tipo de camisa también difiere del poncho en su elaboración, requiriendo una producción más sofisticada que este, confeccionado rápidamente por un “simple trozo de tela” perforado por un cuchillo, como ya señalaban numerosos relatos desde finales de la década de 1850.¹⁰¹⁴

Las asignaciones entre la libertad y las características del atuendo tampoco son casuales, pues como expresaba en una clásica visión Mantegazza, el gaucho no se sentía inclinado a ciertas vestimentas debido a que “Los pantalones lo aprietan, la corbata lo oprime; necesita aire y libertad.”¹⁰¹⁵ Comparado con las visiones “impresionistas”

¹⁰¹³ Andrea Sartzman, *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 108.

¹⁰¹⁴ El clásico trabajo de Félix de Azara a comienzos del siglo XIX señalaba que el poncho constituía un “pedazo de tela” que provenía del norte, siendo fabricado “en las provincias de arriba”. Tiempo después Parish atribuye su elaboración a los indios Puelches. Refiere Stewart sobre la construcción del poncho, que el mismo se realiza de manera improvisada: “[the head through a hole in the centre, in the manner of a poncho]”. Para Mantegazza el poncho era un “vestido elemental del gaucho” en tanto “no necesita de costuras ni cortes artísticos”, constituyendo además un factor clave en sus movimientos ya que es el atuendo “más cómodo que pueda improvisarse cuando no se dispone sino de una tela y un cuchillo”. Agregaba además con tono profético que: “contra la introducción del pantalón, el argentino de la campaña luchará mucho tiempo, pero antes de que abandone su poncho, pasarán todavía algunos siglos”. Cfr. Félix de Azara, *Memoria sobre el estado rural del Río de la Plata en 1801*, Madrid, Sanchiz, 1847, p. 4; Woodbine Parish, *op. cit.*, p. 275; Charles Stewart, *op. cit.*, p. 310; Pablo Mantegazza, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰¹⁵ Pablo Mantegazza, *op. cit.*, p. 58.



construidas sobre el gaucho que tomaron como referencia su aspecto presuntamente libertario, el *poncho* expresaba además un emblema, en tanto constituía el escudo necesario para los crueles enfrentamientos cuerpo a cuerpo, generalmente efectuados a cuchillo. La ausencia del poncho revela otra huella, por cuanto dicho atuendo incluso podía ser percibido como una señal del conflicto, ya que como refiere Stewart “[...] the *ponchos* are rolled around the left arm, and a conflict commences]”.¹⁰¹⁶ Desde esta perspectiva resultaría incluso obvio que al envainarse los cuchillos desaparecieran los ponchos, por cuanto no revestirían necesidad alguna como esquema de defensa o barrera de protección. Otra forma más de una sofisticada y arborescente elaboración pictórica donde predomina la templanza y ausencia de conflicto.

Consideramos que estos detalles expresan la intencionalidad del autor en cuanto al posicionamiento cultural de sus personajes, ya que la diferenciación en la vestimenta permitiría identificar también cierta tipología social. Mientras los peones recubren sus cuerpos con finos y escasos estratos de material, los capataces muestran una riqueza de atuendo conformada por capas sucesivas que incluyen camisas, chalecos, pañuelos, gorros, calzoncillos cribados o chiripá, así como también botas de mayor densidad, calidad y grosor. *Ergo*, todos comparten un mismo criterio de indumentaria por el cual estas se encuentran ceñidas al cuerpo, siendo contenidas y al mismo conteniendo los físicos. El atuendo promete, expresa e indica sujeción, como veremos con más detalle en el próximo capítulo.

Así entendido y por ser “una arquitectura de las materias” que acapara lo esencial de la mirada,¹⁰¹⁷ el arreglo externo puede ser interpretado como otra sutil marca de carácter “disciplinadora” y “civilizante” que imprimió una nota represiva, alejando a los individuos de la libertad de movimientos -y por tanto de acción- otrora expresiva de sus recorridos y fisonomía. Estas reflexiones nos permiten postular que además de las contenciones físicas y las prescripciones normativas ensayadas sobre el habitante de la campaña, también se lo comprimía simbólicamente en algunos escenarios. Esta última forma de represión encuentra convergencia con un nuevo conjunto de escrúpulos que pondera abiertamente la “dulcificación” de la comunidad por sobre la resolución violenta de los conflictos.

¹⁰¹⁶ Charles Stewart, *op. cit.*, p. 191.

¹⁰¹⁷ Expresa Vigarello: “el vestido es también una estructura, una disposición de los tejidos externos e internos, una arquitectura de las materias (...)”. Georges Vigarello, *Lo limpio... op. cit.*, p. 69.



7. V. Hacia una “dulcificación” social

El examen efectuado hasta aquí nos revela la presencia y promoción de un esquema de contención en la obra de Pueyrredón a través del cual se resignifica las huellas de una presunta “barbarie” rural, esencialmente limitando o reperfilando su presencia. También nos ofrece indicios respecto a una modalidad que constituye un puntal básico de esta nueva sensibilidad disciplinadora como fue la “dulcificación” de la sociedad.¹⁰¹⁸ Según refiere José Pedro Barrán para el caso uruguayo, esta consistió en un proceso por medio del cual se deploró el castigo del cuerpo y se intensificó la educación del espíritu, promoviendo el sentimiento de culpa como una forma de control social “civilizado”.¹⁰¹⁹ La “dulcificación” comprendería así una multiplicidad de dispositivos de carácter normativos, militares, punitivos, sociales, médicos y pediátricos, entre otros. Lo cual implicó la promoción de criterios menos cruentos para los castigos, especialmente dirigidos hacia el trato de los niños, los criminales, los soldados y los animales.¹⁰²⁰ Aunque el fenómeno en su profundidad escapa a los alcances de este trabajo, quisiéramos acercar algunas evidencias que podrían conectarse con las operaciones pictóricas de Pueyrredón y que nos permiten pensar su obra desde una perspectiva más amplia, al tiempo que promotoras de cambios sociales.

El conjunto de disposiciones sensibles que condensaban las pinturas de Pueyrredón encontró sustento en una singular atmósfera que se intensificó hacia mediados de la década de 1860 pero que, efectivamente formó parte de un proceso iniciado bastante tiempo atrás. Conectando las referencias expuestas en un todo coherente, podemos considerar que se trataba de una sociedad que paulatinamente comenzaba a modificar su escala axiológica, imponiendo, valorando, gestionando y estimulando un nuevo sistema de escrúpulos de carácter más humanitario y caritativo. Siguiendo esta huella encontramos ejemplos de tales mecanismos que nos permiten explicar ciertas elecciones simbólicas y visuales emprendidas por el propio Pueyrredón.

Se trataría así no solo de una dulcificación de las ejecuciones y los tormentos, con la deploración de los castigos físicos a “lanza y cuchillo”, sino también de un abanico de

¹⁰¹⁸ José Pedro Barrán, *Historia... op. cit.*, Tomo II, p. 89.

¹⁰¹⁹ Barrán identifica a la “culpa” como la “verdadera piedra miliar de la nueva sensibilidad”. Véase *Ibid.*, p. 82 y p. 98.

¹⁰²⁰ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad... Tomo II... op. cit.*, pp. 98-100



modalidades que promovían conjuntamente un “disciplinamiento” de las pautas de conducta en general. Este comprendía tanto la prohibición de los azotes como las formas crueles de condena al eventual criminal, trasladándose esta sensibilidad al ámbito punitivo y quedando expresamente señalado en la Constitución Nacional al proferir que las cárceles debían ser “sanas y limpias”,¹⁰²¹ tendientes a la “seguridad” y no a la “mortificación” de los reos.¹⁰²²

Cabe subrayar que, aunque aquí presentemos estas ideas de manera ordenada, no se trató de un proceso signado ni por la uniformidad ni por la linealidad. Dos brevísimos ejemplos vinculados con la guerra nos permiten auscultar la tensión entre esta nueva sensibilidad y la persistencia de formas pretéritas de escrúpulos. El 12 de noviembre de 1863 tuvo lugar un hecho singular en la extensión de la “pacificación” interior y la gestión de las sensibilidades como fue la captura y ejecución de Vicente “Chacho” Peñaloza. Caracterizada por una singular crueldad al ser ajusticiado a lanzazos y separando su cabeza del cuerpo para ser colocada en una pica en la plaza central de la localidad riojana de Olta, el episodio causó conmoción. Ignorando las sanciones referidas por la Carta magna sobre las ejecuciones, este evento se inscribió en el imaginario local como la manifestación de una sensibilidad más antigua y de larga tradición,¹⁰²³ una que siguiendo el camino trazado por Barrán podríamos denominar de carácter “bárbaro”. El infame evento inspiró a Henry Meyer a componer “*El CID chacheador en los bosques encantados*”, en la cual se mostraba a

¹⁰²¹ En esta línea, el Poder Ejecutivo resolvió por decreto del 10 de julio de 1869 la construcción de una cárcel de detenidos y condenados y de penitenciaria, alegando que se trataba de una “mejora indispensable” por cuanto los edificios existentes “están muy lejos, por su mal estado y distribución, de responder al mandato de la Constitución”. La Ley N° 655 del 23 de agosto de 1870 vendrá a hacer efectiva esta disposición estipulando la proyección de un inmueble celular con la capacidad de albergar “600 hombres y 100 mujeres”. Asimismo, se advertía a los constructores que: “deberán abstenerse de proyectar todo lo que sea de puro adorno arquitectónico, considerando que no se trata de construir un edificio de lujo”. El 13 de agosto de 1870 se acordará además la creación de un asilo de huérfanos y una casa correccional de menores. Consideramos que lo que estos ejemplos sugieren, vistos en su conjunto, es precisamente una creciente dulcificación de la sociedad, deplorando formas del castigo corporal como los tormentos, las ejecuciones y los azotes. Cfr. “Decreto del poder Ejecutivo, 10/7/1869” y “Ley N° 652: Construcción del asilo de huérfanos, escuela de artes y oficios y casa correccional de menores” en Federico Ketzelman y Rodolfo de Souza, *Colección completa de Leyes del Estado y la Provincia de Buenos Aires, desde 1854 a 1929. Tomo IV: Leyes núms. 636 a 1024, sancionadas durante los años 1870 a 1875*, Buenos Aires, Lex, 1930, p. 35-36 y p. 32.

¹⁰²² El artículo 18 de la Constitución agregaba a la prohibición de los tormentos, que las cárceles “serán sanas y limpias, para seguridad y no para castigo de los reos detenidos en ellas, y toda medida que á pretexto de precaucion conduzca á mortificarlos mas allá de lo que aquella exija, hará responsable al juez que la autorice”. Cfr. *Constitución Nacional... op. cit.*, 1860, p. 4; *Comisión ad hoc... op. cit.*, p. 59.

¹⁰²³ En este episodio el entonces jefe de la Guerra contra Peñaloza, Domingo Sarmiento, mandó capturar una fotografía icónica como los “Soldados del Chacho Peñaloza tomados prisioneros por Pablo Irrazábal” en la Batalla de Caucete en San Juan en 1863.



Peñaloza atravesado por el filo de una gran espada mientras sus cabezas se reproducían en la frondosa vegetación (A4, imagen 46).¹⁰²⁴

Con posterioridad a este sanguinario hecho y a poco de comenzar la Guerra del Paraguay, pudo leerse en las páginas de *El mosquito* una señal de estos nuevos tiempos donde se ponía entre comillas el carácter “civilizado” de la presunta “civilización”. Con tono sarcástico en un artículo publicado el 4 de junio de 1865 y titulado “Escuela militar civilizadora”, se subrayaba la crueldad de los oficiales argentinos en el trato de los prisioneros de guerra paraguayos, expresando que: “Felizmente, nuestro ejército es civilizador y que nuestros gefes (sic) están á la altura de su misión. Tanto mas bárbaros se muestran los paraguayos, cuanto mas esfuerzos hacen nuestros gefes para civilizarlos. Así debe ser y de eso vamos á dar ejemplo, citando un hecho aún fresquito”. Se trataba de la captura de “cuatro infelices” paraguayos por las tropas aliadas y ante el ocultamiento del grado de dos de ellos, el coronel Ocampo exclamaba: “¡Oh Salvajes! canallas! Son Vds. oficiales y no lo declaran! Crimen espantoso y atroz! (...) me obligan Vds. á darles una leccion severa pero necesaria. Voy á mostrarles como se vive entre civilizados”.¹⁰²⁵ Acto seguido ordenaba al “cabo civilizado Malucho” la ejecución de los prisioneros, cuyo final era evaluado con sorna en el cuerpo de la crónica:

(...) la leccion fue provechosa, y desde entonces no han vuelto mas á ocultar su grado ni á hacer cosa alguna que parezca chocar á la civilizacion.

Se organiza en el ejército aliado una escuela de civilizacion al uso de los cuerpos que tengan prisioneros. El coronel Ocampo ha sido encargado de la cathedra de mansedumbre y clemencia en dicha escuela.¹⁰²⁶

La condena y reprobación de este suceso fue similar al de la muerte de Peñaloza, expresando ambos un mismo concepto general: pese a los esfuerzos por modelar una nueva sensibilidad, existían profundas contradicciones entre la discursividad oficial y la práctica de la guerra. Hilda Sabato explicará los ecos de la muerte del Chacho aludiendo precisamente a este aspecto:

¹⁰²⁴ *El mosquito*, Buenos Aires, año I, n° 27, 21/11/1863.

¹⁰²⁵ “Escuela militar civilizadora” en *El mosquito*, Buenos Aires, sábado 4/6/1865, p. 1.

¹⁰²⁶ *El mosquito*, Buenos Aires, año 3, n° 106, 04/06/1865.



(...) la insistencia en condenar esas acciones indica los cambios que estaban produciéndose en la percepción de los límites éticos y políticos de la violencia, que a su vez se relacionaban con la convicción de que, a pesar del enfrentamiento circunstancial, los protagonistas de esas guerras eran parte de una misma nación y, por lo tanto, estaban obligados a reconocerse como tales en pos de una convivencia futura.¹⁰²⁷

Pese a los numerosos enfrentamientos o más precisamente producto de ellos, la idea de un horizonte compartido se insertaba como sello distintivo, imponiendo otras necesidades como la unión, la convergencia y la concordia pacífica. Claro que esta modalidad tampoco resultaba del todo novedosa, pues en ya en 1858 Felisberto Pelissot ponía de relieve el ansia de unidad de las comunidades locales al señalar que “(...) lo que importa en la familia de los pueblos no es el pensar lo mismo, sino vivir en paz y provecho mútuo pensando de distinto modo”.¹⁰²⁸ El viajero explicaba además la importancia que revestía el acallamiento de las pasiones para las sociedades americanas en los nuevos tiempos, señalando que: “[América] siente como una necesidad inmensa de mansedumbre social, síntoma de absolución y de consuelo para todas las miserias pasadas”.¹⁰²⁹ Esta “necesidad” de “mansedumbre” que permitiría consolar las miserias del pasado se transformaría en una prerrogativa que asumiría cotas incluso más profundas, vinculadas a la unificación de la sociedad.

Estas formas de imaginación y gestión de la trama social atravesadas por la unidad en un contexto modernizante se ponían de manifiesto en otras esferas y bajo otras modalidades discursivas, como en la inauguración del Círculo Literario. Uno de sus principales promotores, Lucio Victorio Mansilla refería en octubre de 1864 que: “(...) nuestro campo de batalla será el de las ideas fructíferas, y en él no brillarán sinó las armas inofensivas del injénio y del saber”.¹⁰³⁰ El futuro autor de *Una expedición a los indios ranqueles* señalaba de modo iluminador y con talante profético que “Hay en el mundo moderno una

¹⁰²⁷ Hilda Sabato, *Historia... op. cit.*, p. 139.

¹⁰²⁸ Felisberto Pelissot, *Buenos Aires ante la Europa*. Su actualidad, sus cosas y sus hombres, Buenos Aires, Imprenta Americana, 1858, pp. 58 y 59.

¹⁰²⁹ *Ibid.*

¹⁰³⁰ *La revista de Buenos Aires. Historia Americana, Literatura y Derecho*, Año II, n° 18, Buenos Aires, octubre de 1864 en Miguel Navarro Viola y Vicente S. Quesada (Dir.) *La revista de Buenos Aires. Historia Americana, Literatura y Derecho*, Tomo V, Buenos Aires, Imprenta de mayo, 1864, p. 297.



imperiosa necesidad de conocerse y amarse”.¹⁰³¹ Los puntales que permitirían la consecución de estos “imperiosos” objetivos parecen basarse tanto en el conocimiento -el saber- como en ciertas predisposiciones emotivas –amarse-. De este modo, lo moderno converge en el mismo sendero que la nueva sensibilidad civilizada, deplorando las formas más arcaicas de antagonismo y estimando positivamente una pretendida e imaginada capacidad de amalgamamiento social. La necesidad de disciplinamiento no implicaba de este modo únicamente necesidades de índole política sino también morales, económicas, culturales y productivas. Dos ejemplos de distinta procedencia nos permitirán completar este cuadro.

A finales de octubre de 1865, un anónimo autor bajo el seudónimo “Alberto” envió una colaboración en verso para el *Correo del Domingo* titulada “Ángel caído”. Dicho aporte fue criticado duramente por la dirección de la publicación, repudiando aspectos que consideraron ofensivos de la moral y por tanto dignos de la censura. Entre las impugnaciones cobraba especial notoriedad la actitud del personaje principal, una mujer que “busca la calma en los licores y ahoga el dolor en las orgias”.¹⁰³² En palabras del director del *Correo*, resultaba condenable que alguien sea “incapaz de esfuerzos para recobrar sus alas perdidas en un momento de extravío”.¹⁰³³ Este evento nos ofrece un indicio que encuentra conexión con lo expuesto hasta aquí y con la temperatura emotiva de Pueyrredón expresada en el capítulo 5. Nos referimos a la necesidad de refrenar los impulsos y de esforzarse por cultivar el auto control, incluso en los más oscuros “momentos de extravío”. Para quienes tomaban la decisión de publicar contribuciones en el *Correo del domingo*, resultaba inadmisibles que el protagonista del relato carezca de auto dominio, control y decoro por tratarse de formas correspondientes a épocas pretéritas. Podemos considerar a estas alturas que este tipo de accionar resultaba una gestión “bárbara” de las emociones, generando inestabilidad e incertidumbre, resultados contrarios a los promovidos por las nuevas formas “civilizadas” que el periódico estimulaba y promovía abiertamente. Las razones de estas asignaciones podrían encontrar sustento en el ambiente efervescente de entonces: precisamente en tiempos de angustias y enfrentamientos públicos –en algunos casos también modelados por una gratuita carga de violencia y desenfreno-, resultaba socialmente

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 296.

¹⁰³² *Correo del domingo*, n° 96, Buenos Aires, 29/10/1865.

¹⁰³³ *Ibid.*



conveniente incentivar actitudes medidas tendientes a controlar las pasiones, refrenar los impulsos y moderar las posturas.

Proyecciones de esta naturaleza encontraban resonancias también en otras direcciones, como expresaba el ingeniero civil y miembro de la recientemente creada Sociedad Rural, Julio Lacroze hacia finales de 1866. Para él resultaba de suma importancia la paz y la seguridad en el ámbito rural, concebida como un elemento capital del desarrollo económico del sector, por cuanto “La agricultura no puede prosperar sino en un país (...) donde hay PAZ, LIBERTAS y JUSTICIA”, agregando que “En efecto, la más grande de todas las trabas que pueden agobiar el trabajo rural, como cualquier otro, es la inseguridad; pues no se cultiva ni se siembra cuando no hay certeza de recoger”.¹⁰³⁴

La inestabilidad era deplorada en la medida en que resultaba poco efectiva e improductiva, no solo desde el punto de vista político sino también -principalmente tal vez- económico. Conforme se instituía una autoridad centralizada que reclamaba el monopolio de la coacción física además, la gestión de las emociones y el reparto de violencia debían adscribirse a modelos atemperados, no siendo admisible bajo el nuevo paradigma el desenfreno o la incertidumbre provocados por la “inseguridad”, verdaderas “trabas” para el desarrollo productivo. El cuchillo envainado resulta entonces una excelente metáfora de las formas con que se imagina el control social.

Esta sensibilidad “civilizada” que promovió una “dulcificación” de la sociedad puede ser inscripta como un andamiaje cultural que modeló la visión de Pueyrredón sobre el campo. Y dicha postura evoca asimismo otros dos ejemplos que, fuera del ámbito pictórico incluso, permiten reforzar nuestro postulado. Uno lo implica directamente y otra de manera indirecta.

Por un lado y como señalamos en nuestro capítulo 5, el propio actor expresó en numerosas oportunidades indicios de esta sensibilidad en su “dulce correspondencia” con Alejandra Heredia,¹⁰³⁵ pues conforme pasaba el tiempo vería en lo racional un afortunado componente de contrapeso en la toma de decisiones. No sugerimos aquí que se trató de una

¹⁰³⁴ Julio Lacroze, “Sobre la aplicación de las ciencias a la agricultura y la fundación de un Instituto Agrícola o Chacra modelo” *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, Buenos Aires, 30/11/1866 en *Anales de la SRA, primer volumen... op. cit.*, p. 66.

¹⁰³⁵ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 01/09/1857.



modificación radical de su escala valorativa sino que sus expresiones ofrecen indicios respecto a una nueva forma de gestionar su horizonte e incluso de promoverlo entre sus allegados. Como explicó Barrán, una nota típica de la cultura “civilizada” fue la desconfianza hacia todo aquello que oliera a *pathos*, suplantado por una mayor inclinación a los procedimientos “racionales” de control social¹⁰³⁶ e incluso de las propias emociones. En esta tónica, se advierten síntomas de “dulcificación” en el propio Pueyrredón en la medida en que abundan exhortaciones respecto a la “fidelidad”,¹⁰³⁷ la autocensura de las “pasiones” sexuales,¹⁰³⁸ la reivindicación de los “mimos” y las “caricias”¹⁰³⁹ o el reconocimiento de la individualidad y singularidad de la niñez.¹⁰⁴⁰ Rastros pictóricos de esta “dulcificación” pueden hallarse en algunas piezas como *Un domingo en los suburbios de San Isidro* (A4, imagen 47) y *Un alto en el campo* (A4, imagen 48), donde estos *niños rurales* (A4, imagen 49) se presentan escindidos del universo de los adultos y desarrollando actividades recreativas con el apuntalamiento, vigilancia o ayuda de estos.

Otras expresiones de esta “dulcificación” la encarnan personas cercanas al artista como su ayudante Fermín Rezábal Bustillo. Como anticipábamos en nuestro capítulo anterior, este se desempeñaba como colaborador en el taller de Pueyrredón y realizó su primera aparición en el *Correo del domingo* en el número 108 del 21 de enero de 1866. El 4

¹⁰³⁶ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad... Tomo II... op. cit.*, p. 90.

¹⁰³⁷ No se trata sólo de “fidelidad” en el sentido clásico de la monogamia –del cual abundan ejemplos– sino también de lealtad a un sentimiento. En tal sentido expresa que “Ojalá conserves tu en tu corazón con la mitad de la fidelidad que yo” el amor. Cfr. Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Pernambuco, 02/08/1854.

¹⁰³⁸ No son pocos los ejemplos en los que Pueyrredón comunica su necesidad de interrumpir la escritura debido a las evocaciones e imaginaciones de carácter sensual que se apoderan de él. Como ejemplo, suspende sus impulsos en pos de la razón al expresar que “no puedo escribirte mas porque pierdo la razón”. Esta y otras manifestaciones similares constituyen claras manifestaciones del “autocontrol civilizado”. Cfr. Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 03/04/1857; Cfr. José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad... Tomo II... op. cit.*, p. 84.

¹⁰³⁹ Es posible hallar numerosos y cada vez más agudos síntomas respecto a la “ternura” para con el infante en Pueyrredón: además de enviar “besitos” y abogar por los “mimos” y muestras de “cariño” hacia su hija, señalará respecto a los “caprichos” de esta “Dile que estoy muy disgustado con sus caprichos, y que si no sabe obedecerte, yo no la he de querer, ni le he de comprar juguetes, ni le he de dar besitos, porque una niña que no obedece a su mamá, no merece nada”. Vinculado a esta “dulcificación”, José María Cantilo desde las páginas del *Correo del domingo* también abogará por una gestión nueva de la niñez subrayando la actividad lúdica y el cariño en el trato. Como expresa Barrán, estas modalidades fueron reivindicadas por la nueva sensibilidad civilizada. Pueyrredón incluso muestra indicios de fundar su autoridad paterna no en la violencia física sino psicológica. Cfr. Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Santa Cruz de Tenerife, 12/07/1854; Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, A bordo del vapor Great Western, 20/07/1854; Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 01/09/1857; *Correo del domingo*, n° 37, Buenos Aires, 11/09/1864.

¹⁰⁴⁰ Reconoce en Urbana un individuo con plena conciencia, el cual necesita ser educado en el recto accionar. En el ocaso de la correspondencia enfatizará precisamente en este aspecto: “No olvides jamás que la más bella dote de una niña es su educación, esta es la belleza y la riqueza que jamás se acabarán”. Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 26/11/1859.



de marzo de aquel año intervino nuevamente en la publicación efectuando una imagen probablemente típica como la litografía de una lavandera. Esta formaba parte de la contratapa de la publicación, en cuya portada aparecían los rostros de 5 soldados caídos en la Guerra: el Coronel Bustillo y los comandantes Cobo, Urien, Morales y Amadeo de la 1ª división. Este episodio constituyó para los editores del *Correo* un hecho tan singular como necesario, en tanto “(...) las ideas que despiertan los bravos al frente del enemigo, amenazados á cada momento del golpe de una bala ó del filo de una bayoneta, deben mitigarse con algún espectáculo risueño, con alguna imájen que sonría”.¹⁰⁴¹ Una muestra de contrapeso visual que “mitiga” las crueldades que la conflagración y la muerte pueden evocar, con la inclusión de “alguna imagen que sonría”.

Como vemos, dos intervenciones de diferente tenor parecen abogar por una gestión más “civilizada” de las propias emociones, así como de la violencia, el maltrato o el infortunio. Aunque con distintas intensidades en cuanto a su impacto, estos ejemplos constituyen posibles evidencias de la cercanía de Pueyrredón y su círculo a la nueva sensibilidad disciplinada. Esto marca la pauta de una modificación en los estilos y las finalidades de las interacciones, evidenciando por otra parte una nueva gestión de la violencia en la cual ya no se busca “vencer” sino “convencer”, rasgo neurálgico de una sensibilidad moderna, civilizada y disciplinada.



Estas reflexiones combinadas con las prerrogativas expuestas, los indicios ofrecidos por las pinturas de Pueyrredón, las imágenes de sus contemporáneos, los relatos de viajeros y las reflexiones de miembros de su círculo amical revelan una sensibilidad que gradualmente se abría paso en una sociedad conflictiva. Tales enfrentamientos no se circunscribían al ámbito social y político sino también a nivel simbólico, siendo evidente la puja de imaginarios respecto a las características y evocaciones sobre lo rural y sus sentidos asociados. El trabajo de Pueyrredón se ubicó así en una coyuntura compuesta por múltiples relaciones, muchas de las cuales precisamente hacen síntoma en su pintura.

¹⁰⁴¹ *Correo del domingo*, vol. V, n° 114, Buenos Aires, 04/03/1866, p. 160.



Enfocadas entonces desde una perspectiva amplia es posible apreciar que las piezas rurales del artista se posicionan en una dimensión sensible que busca promover pautas apropiadas de comportamiento y esquemas contenidos de conducta. Esta sensibilidad disciplinadora presentó diversas modalidades entre las cuales es posible destacar con mayor nitidez una serie de objetivos como el refrenamiento y gestión de la violencia, la morigeración de las pasiones, la imposición de auto coacciones y la promoción de ciertas pautas de escrúpulos asociadas a la pacificación. Ello redundaría en una convivencia en la cual se condensarían los ideales de unión, solidaridad y paz propios de una emergente mentalidad moderna. En sintonía con estas nuevas modalidades de carácter “civilizado”, surgen mecanismos de atemperación de la crueldad, expresados de diversas maneras y especialmente en tiempos violentos como durante la Guerra del Paraguay. Estos nuevos criterios sociales juzgan procedente ensayar posturas “dulcificadas” en el trato para con el enemigo, la muerte, los niños, los animales y la violencia en general.

Consideramos que las obras de Pueyrredón encarnan notas características de este proceso, evidenciado de manera simbólica en la contención de los cuchillos, los caballos y las vestimentas. Conviene advertir que los cuchillos no solo se hayan contenidos sino también en posiciones afortunadas, esto es lejos de las manos de los paisanos y por tanto separados de la crueldad o peligrosidad potencial de una hoja afilada al desnudo. Si uno de los rasgos clave que distingue a la sensibilidad disciplinada es que “juzga impúdica toda soltura”, cuchillos, atuendos y animales obedecen a este patrón, estando sujetos, contenidos y/o refrenados. En síntesis, estas telas de Pueyrredón expresan un modelo de contención que evaluaba y promovía al mundo rural de un modo específico en el seno de una comunidad urbana que experimentaba la gestión de una nueva sensibilidad de carácter “civilizada”. De los arreglos externos de esta “novedad” nos encargaremos en el próximo capítulo ahondando en la gestión de las apariencias.



Civilización: un modo de presentación

Introducción

Si la “dulcificación” caracterizó la gestión de la violencia y la mitigación de la crueldad, la “gravedad del porte” negociará la nueva sensibilidad en el ámbito de las presentaciones. Las formas civilizadas de las exposiciones colectivas verán en lo blanco, lo limpio y lo ordenado modalidades por las cuales estimular el decoro de las maneras, símbolos de un espíritu recatado y exteriormente civilizado.

Como veremos en este capítulo, las piezas de Pueyrredón nos conducirán nuevamente a asignaciones más profundas que lo estrictamente aparente, configurando un esquema de relaciones con implicancias más dilatadas. En particular nos referimos a las expresiones que asume la sensibilidad civilizada respecto a las formas en que deben efectuarse los ofrecimientos, intercambios y exposiciones. La emergente sensibilidad que juzgaba impúdica toda soltura impondrá gradualmente criterios de ordenamiento vinculados a la blancura, la limpieza, el trabajo, la circulación, la difusión, el equilibrio, la racionalidad y la estabilidad. Anclados en una visión moderna del entorno, la naturaleza y las relaciones intersubjetivas, expresan en un nivel más profundo aquello que Palti denominó como una modificación de las estructuras lógicas donde a un paradigma circular y regresivo de la “barbarie” se le opondrá una visión dinámica y linealmente “civilizada”. A lo sucio se impondrá lo limpio, a lo estático lo dinámico y el desorden cederá ante el orden.

El examen de estas dimensiones será efectuado partiendo de detalles de obra que nos permitan revelar paulatinamente una estructura mayor: un proceso que procuró acallar las exuberancias estableciendo criterios asociados a valores racionalistas, promoviendo modalidades de sociabilidad de carácter burgués e instando a formas de producción, intercambio y promoción de índole capitalista.



8. I. Lo blanco y sus implicancias

Como adelantamos en el capítulo anterior, detenernos en las envolturas con que Pueyrredón cubre a sus personajes nos puede oficiar de monitor desde el cual apreciar las valoraciones que paulatinamente asumieron los criterios dominantes en cuanto a los intercambios y el arreglo externo de aquella sociedad. Prosiguiendo con nuestro examen indiciario reparamos en singularidades que sugieren evocaciones más desarrolladas que una mera decisión estética y/o estilística. Nos referimos al aspecto con que son representados exteriormente los individuos, con atuendos blancos como notas dominantes.

Conviene referir que la blancura de los atuendos podría evocar tanto signos de una evidente limpieza indumentaria como de higiene corporal.¹⁰⁴² Esta dimensión persiste en las distintas piezas comprendiendo franjas etarias y sociales heterogéneas que van desde ancianos a niños, pasando por mujeres, hombres, peones y capataces (A5, imagen 1). Tal presencia compete no solo a los humanos sino también a los animales, entre ellos los ya referidos caballos (A5, imagen 2). La preeminencia cromática del blanco obtiene incluso repliques en otro elemento característico de estos personajes como los calzoncillos cribados (A5, imagen 3). Cotejando esta evidencia con otros documentos visuales es posible observar nuevamente la disidencia iconográfica que propone Pueyrredón respecto a sus contemporáneos, casos como los de Pallière (A5, imagen 4), Meyer (A5, imagen 5), Stein (A5, imagen 6) o en las fotografías de Gonnet (A5, imagen 7), donde los personajes rurales presentan marcas desaliñadas, en atmósferas más bien caracterizadas por el desorden, la desprolijidad o la suciedad.

Efectuada esta primaria comparativa nos interrogamos respecto al posible sentido que condensarían estas formas compuestas por Pueyrredón. En principio se trataría de un modo de representación desvinculado de su contexto, cuando no abiertamente contradictorio: hombres telúricos y muchos de ellos en fatigosa labor, retratados con atuendos aseados. Se trata además de personas que interpretan su existencia a partir de tareas de índole física y manual (A5, imagen 8), en clara contraposición a otros individuos que como en el caso de los retratos de la elite porteña, se hallan conectados con labores intelectuales, objetos suntuoso o prácticas notabiliares (A5, imagen 9).

¹⁰⁴² Georges Vigarello, *Lo limpio y lo sucio... op. cit.*, pp. 86-87.

Puesto en otras palabras, si los habitantes de este universo telúrico son seres laboriosos ¿por qué sus atuendos se presentan bajo un blanco dominante? Al margen de los criterios de las modas y en virtud de esta singularidad significativa podríamos entonces interrogarnos ¿Es posible ver en esta operación pictórica una asimilación de valores morales vinculados a la blancura como criterios socialmente deseables?

Para resolver este enigma proponemos situar a esta producción de temática rural en un marco más amplio, atendiendo en la importancia que paulatinamente asumió un estatuto sanitario que comenzó a resituarse y que halló en lo “blanco” y lo “limpio” dos vectores cruciales del desarrollo “civilizado” de las presentaciones, impactando en las modalidades del decoro y el arreglo externo. En efecto, la insistencia de Pueyrredón en vestir a sus personajes con prendas blancas y aseadas más allá de las labores que estén efectuando, nos remite a un aspecto protagónico desde la década de 1850, que se verá intensificado durante el decenio siguiente. Creemos posible encontrar rastros de una nueva modalidad sensible de concebir el entorno, las relaciones sociales, los espacios públicos e incluso la propia subjetividad. Nos referimos a los valores morales que asumió el color blanco en la ciudad de Buenos Aires desde mediados del siglo XIX. Observemos más de cerca algunos hitos.

El 3 de abril de 1856 con motivo de la creación de la Municipalidad de Buenos Aires, se asistió a un evento singular que en el marco de nuestra pesquisa asume especial interés. Nos referimos al “blanqueamiento general de la ciudad”, el cual en palabras del por entonces Secretario Municipal -a la postre director del *Correo del domingo*- José María Cantilo “presentó un bello espectáculo, honorífico para la población, y que al responder a una necesidad higiénica, sirvió también para hermohear los edificios de la Ciudad”.¹⁰⁴³ La medida surgió como respuesta a la alarma generada por el brote de fiebre amarilla en la vecina ciudad de Montevideo durante aquel año y si bien las autoridades de entonces confiaban “en los *buenos aires* de nuestro país” teniendo “fundadas esperanzas en que la fiebre no nos invada”,¹⁰⁴⁴ el acto de “blanqueamiento” constituyó una huella que nos revela una nueva forma de concebir el entorno. Pues no se trató solo de una prescripción higiénica sino también de una medida estética y social, en tanto “hermoseó” los edificios de la ciudad y fue presentada como un espectáculo “honorífico” para sus habitantes. Implicó además un

¹⁰⁴³ *Memoria de la Municipalidad... años 1856 y 1857... op. cit.*, 1858, pp. 9-10.

¹⁰⁴⁴ “Instrucciones al Pueblo” en *Ibid.*, p. 67.



síntoma de una moralidad política, al ser presentado también como un acto simbólico mediante el cual se dejaba atrás el rojo punzó característico del período rosista. Los sentidos asociados a esta elección cromática del rojo punzó incluían la “barbarie” y la destemplanza, habida cuenta de que se realizaba con la mezcla de sangre animal. El “blanqueamiento” constituyó entonces también un “acto icónico” de carácter urbano, en tanto quiebre visual propiciado por el Estado y medida específica que presentó la oportunidad de influir significativamente en la higiene, visualidad y moral públicas.

Además de esta acción concreta y ante el riesgo inminente que encarnaba la fiebre, se detecta un incremento en las exigencias sanitarias en la ciudad. El 15 de abril de 1857 la Comisión Municipal de Higiene dependiente de la Corporación Municipal editó un urgente documento titulado *Instrucciones al pueblo*, donde se establecía un conjunto de disposiciones tendientes a “velar por la salud pública”, abocado principalmente a “prevenir a las poblaciones (...) cuales son las medidas que se deben poner en práctica para evitar la invasión, ó por lo menos, para minorar (sic) su devastadora influencia en caso de desarrollarse”.¹⁰⁴⁵ Allí se recomendaba “el mayor aseo de las personas, en los vestidos y en las habitaciones” tanto como “el blanqueo de las casas y especialmente los dormitorios”.¹⁰⁴⁶ Esta acción de blancura como medida preventiva de focos infecciosos debía ser realizada con cal, por ser esta “un poderoso desinfectante”.¹⁰⁴⁷ Las *Instrucciones* contenían además variados tipos de prescripciones de carácter profiláctico contra los miasmas que iban desde el empleo de fumigaciones con *cloruro de Labarraque* –y no con vinagre o alcanfor como era costumbre– hasta la ventilación diaria, pasando por recomendaciones para prevenir el hacinamiento, reducir el riesgo de la basura como potencial agente séptico e incluso “evitar el abuso del régimen de alimentación”.¹⁰⁴⁸ Observando de cerca algunas de estas recomendaciones es posible advertir una estrecha correlación entre moral e higiene, siendo una de las sugerencias más reveladoras la siguiente:

Es preciso evitar las pasiones excitantes y deprimentes, teniendo en cuenta que nada predispone tanto la invasión de una enfermedad epidémica como

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, pp. 67-69

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 68.



el temor de ser atacado por ella; mientras que la calma del espíritu y la confianza de ser respetado por el flagelo, que deben tener los que observen rigurosamente templanza y regularidad en todos los actos de la vida, indudablemente alejan la predisposición a contraer la enfermedad.¹⁰⁴⁹

No solo se consideraba la enfermedad como un “flagelo” sino que además se le otorgaba un valor metafísico al asociar la “calma de espíritu” y “confianza de ser respetado” por los padecimientos como factores neurálgicos para alejar “la predisposición a contraer la enfermedad”. Como corolario de estas acciones, al tiempo que muestra de su eficacia, la epidemia en cuestión –cuyo clímax se ubicó entre abril y junio de 1858- finalmente no constituyó una calamidad. De hecho el estudio comparativo de las inhumaciones realizadas entre 1857 y 1858 revelaría a las propias autoridades que “la fiebre amarilla estuvo lejos de causar el número de víctimas que se creyó en la población, durante su existencia, a causa de la alarma que se difundió en ella”.¹⁰⁵⁰ Sin embargo, la modalidad adoptada para la toma de decisiones sugiere una dimensión política y moralizante del “blanqueamiento” por invocar una acción tanto práctica como simbólica, entendida en tanto oportunidad de influir en las costumbres públicas y favorecer cierto atemperamiento de las pasiones.

Hemos expuesto ya que se trató de un período efervescente en que se ensayaron innumerables modificaciones en el espacio público que alcanzaron múltiples aspectos y en muchos de los cuales estuvo directamente involucrado Pueyrredón. No obstante, aquellas “necesidades apremiantes” de finales de los años ’50 se inscribieron también en el ámbito de la señalética urbana, con la renovación de la cartelería que indicaba la numeración y nombre de las calles. Los nuevos modelos fueron diseñados a partir de 1857 sobre “elegantes chapas de sólida porcelana azul con numeración blanca”, oportunamente “mandado a fabricar en París” a través de las gestiones realizadas por Mariano Severino Balcarce –encargado de negocios del Estado de Buenos Aires en Francia y posteriormente una pieza clave de la participación argentina en la Exposición Universal de 1867-. Aunque parezca un detalle baladí, un año después se pondrá de relieve sobre las chapas que “El público puede ver que efectivamente ellas reúnen condiciones exigidas de duración y belleza que se habían

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰⁵⁰ *Memoria de la municipalidad de Buenos Aires... op. cit.*, 1859, p. 25.



tenido en vista al acordar este trabajo en Europa”.¹⁰⁵¹ Nuevamente la elección de los colores no resulta casual: el azul y el blanco evocaban al estandarte nacional. La gestión cromática operaba como un vehículo propicio para dejar de lado el rojo punzó característico de épocas pretéritas y asociado directamente al período rosista.¹⁰⁵² El azul además había dominado la escena política rioplatense desde la década de 1830, distinguiendo a los opositores al régimen rosista, mientras que el blanco se convertía gradual y poderosamente en un afortunado móvil que permitiría objetivar lo puro y lo gallardo.¹⁰⁵³

En términos más generales, distintos diccionarios de la época –entre 1854 y 1868– referían que el concepto de blanco aludía: “Hablando de las personas el que es honrado, y de estimación en el pueblo”,¹⁰⁵⁴ mientras que otros compartiendo tal acepción señalaban: “confesamos nuestra ignorancia de tan luminosa acepción”¹⁰⁵⁵ en materia política. En análoga dirección, el erudito francés Pierre Larousse en su *Enciclopedia* publicada entre 1866 y 1873, vinculó directamente a este color con la “inocencia y la simplicidad”.¹⁰⁵⁶ Tales valoraciones parecen obtener repliques también en el ámbito local, ya que en la edición de agosto de 1861 *La Tribuna* incluía algunas reflexiones acerca de “lo que expresan los colores”, enfatizando que se trataba de un “idioma” oculto. Si ya Juan María Gutiérrez había expresado que “el variado matiz de los colores” constituía “una lengua muda y misteriosa”,¹⁰⁵⁷ para el periódico de los hermanos Varela contenía un código que debía ser descifrado con cierta sensibilidad puesto que “Hay a más de las flores- un lenguaje misterioso, -aunque mudo, armonioso- y de clara ostentación; rico- expresivo, sencillo, -

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁵² Como señala Garavaglia, pese a los denodados esfuerzos por instalar el rojo punzó durante la etapa rosista el azul no pudo ser desterrado del imaginario, debido principalmente a sus caras evocaciones de carácter patriótico. Véase Juan Carlos Garavaglia, “Ámbitos, vínculos y cuerpos. La campaña bonaerense de vieja colonización” en Fernando Devoto y Marta Madero, *Historia de la vida privada en Argentina. Tomo I. País antiguo. De la colonia a 1870*, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 73-74.

¹⁰⁵³ Las asignaciones de este tipo de conceptos respecto a la blancura pueden rastrearse hasta tiempos lejanos. En términos de indumentaria explica Vigarello que: “A partir del siglo XVI la ropa blanca se convierte en el objeto de una doble referencia: la de la sensación, que tolera difícilmente la presencia de la transpiración y la de la mirada, que valora a través de la blancura de las camisas la limpieza de la persona”. Véase Georges Vigarello, *Lo limpio y lo sucio... op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁵⁴ Pedro Martínez López, *Novísimo Diccionario de la Lengua Castellana*, París, Lefevre editor, 1854, p. 132; *Novísimo Diccionario de la Lengua Castellana*, París, Garnier, 1868, p. 132.

¹⁰⁵⁵ *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*, París, Librería de Rosa y Bouret, 1864, p. 186.

¹⁰⁵⁶ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle, Tome deuxième*, París, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1867, p. 789.

¹⁰⁵⁷ Juan María Gutiérrez, “La bandera de Rosas (1841)” en Juan María Gutiérrez, *Poesías*, Buenos Aires, Carlos Casavalle, 1869, p. 53.



tierno fecundo, elocuente- cuyo rumor no se siente:- más nos habla al corazón”.¹⁰⁵⁸
 Hablando al corazón, se exponía las asignaciones simbólicas del mismo vinculadas a la pureza al implicar “candor”.¹⁰⁵⁹

Las comprobaciones efectuadas apuntan a que esta tonalidad expresaba valores asociados con múltiples ramificaciones estéticas, sociales, políticas y morales. Extendiendo la interpretación, también sería posible ver en estas características un signo de integridad y honestidad personal ya que específicamente en el ámbito de las vestimentas, el blanco se halló ciertamente solicitado. En 1865 podía leerse un anuncio de la célebre e influyente tienda de Manigot,¹⁰⁶⁰ por el cual este tipo de atuendos parecen ser requeridos como “artículo de gusto y elegancia para señoras y caballeros”,¹⁰⁶¹ enfatizando también la provisión de “Una especialidad de artículos de ROPA BLANCA, hechos por una Casa de París”.¹⁰⁶² El aviso ponía de relieve la importancia que adquiriría el apelativo de “ropa blanca” para referirse a una “especialidad”, al tiempo que marcaba la jerarquización del ajuar de cama, mencionado por separado y en mayúsculas, escindido del resto de la vestimenta. En este sentido, lo blanco vinculado al descanso, el bienestar y la protección, puede ser entendido como una metáfora cromática garante de una experimentación onírica saludable.

Pero si de asignaciones respecto de la limpieza se trata, hacia finales de los sesenta el establecimiento de Adrián Prat¹⁰⁶³ promocionaba su agua especial -denominada Agua Prat-

¹⁰⁵⁸ *La Tribuna*, año IX, n° 2283, Buenos Aires, 27/07/1861.

¹⁰⁵⁹ Algunas de las asimilaciones expuestas entre expresiones y colores son: azul, alegría; naranja, ímpetu; negro, duelo; amarillo, celos; verde, esperanza; bronce, terquedad; el gris, sencillez, etc. Un dato llamativo es que no se menciona el color rojo ni el punzó, aunque si “el de fuego” que expresa vehemencia, o el “de escarlata” que implica arrojo. Cfr. *La Tribuna*, año IX, n° 2283, Buenos Aires, 27/07/1861.

¹⁰⁶⁰ Para mediados de la década de 1860 la casa de Manigot ya era sumamente reconocida en la sociedad porteña, habiendo cambiando de instalaciones por unas más amplias y mejor provistas. Así quedaba expresado en el *Correo del domingo* en 1866: “(...) Entre las vidrieras de bazar, las del señor Manigot se está llevando la palma. Diz que los vidrios, los espejos y armazones de las dos vidrieras tienen de costo unos mil quinientos duros. Eso se llama rumbo y buen gusto”. Véase *Correo del domingo*, vol. VI, n° 148, Buenos Aires, 28/10/1866, p. 253.

¹⁰⁶¹ *Correo del domingo*, vol. III, n° 103, Buenos Aires, 17/12/1865, p. 824.

¹⁰⁶² *Ibid.*

¹⁰⁶³ Adrián Prat nació en la localidad francesa de Sablières en 1838 y llegó a Buenos Aires en 1861. Los hermanos Mulhall refieren que este personaje se posicionó exitosamente en la escena local a partir de su célebre Agua y de la creación de un sistema de tintorería mediante “una preparación química que quitaba todo olor ofensivo”, lo cual “aumentó notablemente el negocio de teñir sedas y vestidos de colores”. Hacia comienzos de la década de 1870 Prat poseía tres establecimientos en la ciudad donde promocionaba su afamada agua, la cual costaba 10 \$ el frasco. Ostentó en su haber la medalla de oro en la Exposición Nacional de Córdoba (1871) precisamente por este producto, presentado en la categoría 33 junto a otros “objetos limpiados y teñidos” en su



que prometía quitar todas las manchas.¹⁰⁶⁴ Se invitaba a los consumidores a la casa principal, una tintorería a vapor en el cual no solo se vendía el producto sino que “También se limpian, se blanquean y se lustran a vapor, con el mayor aseo”¹⁰⁶⁵ las indumentarias y accesorios de vestimenta.¹⁰⁶⁶ Triangulando esta predominancia otorgada al color blanco con la preeminencia que adquiere lo visual como fenómeno sensible de carácter social -en la cual ahondaremos en el siguiente capítulo-, notamos algunas convergencias con el concepto de limpieza. Básicamente porque algo se imagina “limpio” en tanto se visualiza de ese modo, siendo las vestimentas uno de los primeros contactos ópticos entre las personas, lo que está más próximo a ellas y que a su vez sirve de intermediario necesario entre los cuerpos desnudos.

Si estos ejemplos sugieren brumosamente un universo más amplio en el cual los preceptos de blancura se conectaban directamente con la limpieza, encontraremos que los mismos están presentes en distintos ámbitos. Pues se trata de una instancia compleja en la cual diversos vectores parecen evidenciar un esfuerzo social por conseguir una “limpieza colectiva”.¹⁰⁶⁷ Como hemos mencionado, el blanco no produce inquietudes ni repele, conectándose además con lo limpio y esto, según parece expresarse, resultaría favorable al espíritu “civilizado”. En otro sentido que reafirma nuestro postulado, la característica con

tintorería “con productos elaborados por el mismo”. Cfr. Michael George y Edward Thomas Mulhall, *Manual... op. cit.*, 1876, pp. 393-394; *Gran Almanaque... op. cit.*, 1869, p. 30; *Catálogo General de los productos nacionales y extranjeros, y de los animales vivos presentados a la Exposición Nacional Argentina en Córdoba*, Buenos Aires, Barnheim, 1871, pp. 21-22; Miles Rock, *Catálogo de los minerales y las rocas representadas en la Exposición nacional de la República Argentina en Córdoba*, Córdoba, Rivas, 1871, p. 32.

¹⁰⁶⁴ La sustancia denominada “Agua Prat” fue patentada el 28 de marzo de 1862 en la oficina de Patentes Industriales y definida como “Líquido para quitar manchas de grasa”. Al parecer dicha patente fue realizada por sugerencia del ingeniero Charles Pellegrini y a partir de 1864 Prat pudo perfeccionar el insumo luego de un viaje a Brasil. Un año después de ganar la medalla de oro en la Exposición de Córdoba, instaló la primera tintorería del país, en la cual llegó a tener 200 obreros. Cfr. Antonio Pillado, *op. cit.*, p. 288; Michael George y Edward Thomas Mulhall, *Manual... op. cit.*, p. 393. Vicente Osvaldo Cutolo, *Diccionario... op. cit.*, Tomo V: N-Q, p. 594.

¹⁰⁶⁵ *Gran Almanaque... op. cit.*, 1869, p. 30.

¹⁰⁶⁶ Según refieren los Mulhall, este establecimiento se hallaba ubicado frente al ferrocarril y representaba una auténtica fábrica provista de “la maquinaria más moderna”. Para 1874 contaría con distintos patios, compuestos por techos de vidrios y “80 baños de fierro, todos con tinajas de diversos colores”, donde trabajaban numerosas personas, tanto hombres como mujeres. También disponía de “un sótano lleno de drogas, tintas, etc”. Cfr. Michael George y Edward Thomas Mulhall, *Manual... op. cit.*, p. 394.

¹⁰⁶⁷ Tomamos el término del trabajo de Vigarello. Aunque abocado al estudio del siglo XVI europeo, consideramos apropiada su conceptualización para establecer una analogía con un período en el cual diversas instituciones emprenden una lucha por fomentar y promover la “limpieza colectiva”. Véase Georges Vigarello, *Lo limpio y lo sucio... op. cit.*, p. 79.



que se imaginaban los ropajes adecuados -blancos, limpios, aseados y ceñidos- puede verse como forma de promover un disciplinamiento de las maneras. Esta operación de “gravedad en el porte” agregó a la sensibilidad civilizada un modelo de conducta corporal que obedecía al lenguaje de la aceptación, alejado de la exuberancia, el desenfreno y la peligrosidad de la antigua sensibilidad “bárbara”.¹⁰⁶⁸ Las implicancias de estas asignaciones adquieren otras resonancias en décadas siguientes, siendo un buen ejemplo de ello la relevancia como agente homogeneizador, “disciplinador” y “civilizador” del color blanco con su consagración en los uniformes escolares.¹⁰⁶⁹

Los casos referidos nos permiten situar “lo blanco” como un color socialmente estimado, en tanto evocaba signos de higiene, utilidad pública y valores morales. Ello encuentra explicación en un contexto en el cual la limpieza se posicionó con intensidad mediante la promoción de diversas medidas, insertas en un clima renovación por el cual se pretendía diferenciar cromática y moralmente a la nueva de la antigua ciudad rosista. Este fenómeno se dará tanto en el ámbito público como en el privado.

8. II. Lo limpio, entre lo público y lo privado

Como hemos apreciado hasta aquí partiendo de las pinturas de Pueyrredón, se trató de una sociedad que ensayó paulatinamente una jerarquización y reposicionamiento de sus valores cromáticos, al tiempo que emprendía una valoración positiva de ciertas formas de lo externo, de entre las cuales la limpieza adquirió un acentuado protagonismo. Esta nueva sensibilidad civilizada trascenderá el ámbito de lo visual para penetrar también en otras esferas. A continuación, ofrecemos una serie de referencias que nos permitirán situar las elecciones pictóricas de Pueyrredón como proyecciones icnográficas que condensan un ambiente cultural más definido y al mismo tiempo también, más exigente.

Las prerrogativas vinculadas a la limpieza se hicieron presentes en diferentes ámbitos y con distintas jerarquías, respondiendo a motivaciones diversas que incluyeron desde aspectos socio-demográficos y físicos hasta ideológicos e incluso metafísicos. Como

¹⁰⁶⁸ Esta modalidad se evidencia en diversas capas sociales, desde el “empaque” burgués hasta las formas de disciplinamiento corporal de las clases populares. Véase José Pedro Barrán, *Historia... Tomo II... op. cit.*, pp. 207-208 y ss.

¹⁰⁶⁹ La escuela operará además como ámbito primario de disciplinamiento de las conductas de los infantes, nuevo “descubrimiento” de la sensibilidad civilizada.



una forma de graficar la emergencia de este nuevo culto a la sanidad, nos detenemos en las modalidades que asumió el aseo del espacio público y del propio cuerpo, entendidos como dos extremos de un péndulo que oscilaba entre lo social/público y lo individual/privado.

Durante la década de 1860 es posible advertir la promoción enfática mediante numerosas vías de una tendencia a la higiene. No estamos proponiendo aquí que el concepto de limpieza emerge específicamente en este contexto,¹⁰⁷⁰ sino más bien que su condición se encontró más solicitada que en épocas precedentes, ensayando, promoviendo o pretendiendo desarrollar distintas estrategias de sistematización. Las razones de ello obedecen a numerosos factores que bien podrían converger en una nueva forma de comprender, concebir, imaginar y estimular lo limpio, adhiriendo con ello de alguna manera a la convergencia social. Conviene destacar que “Fue la atención de la salud y del control higiénico, junto al área educativa, uno de los espacios donde la preocupación social por parte de las distintas instancias gubernamentales fue mayor y más temprana”,¹⁰⁷¹ remontándose precisamente a la segunda mitad del siglo XIX. También serán tiempos donde el propio término *higiene* resultará elusivo, oscilando “en sus aplicaciones concretas entre nociones vagas de saneamiento urbano y meros juicios morales”.¹⁰⁷² Aunque no será sino hasta finales del siglo XIX cuando se constituyó como un campo especializado, es posible advertir una creciente preocupación por los alcances de la higiene en la moral y el recto accionar de los individuos durante estos años. Si bien ello abarca ciertas polisemias, consideramos que esta opacidad conceptual del término revela precisamente algunas facetas ocultas que nos permiten interpretar con mayor densidad las pinturas de Pueyrredón.

Observando el ámbito público de la ciudad por ejemplo, los requerimientos respecto a la higiene asumieron cotas destacadas durante la etapa de Estado independiente, extendiéndose luego a disposiciones de carácter general durante el período de unificación.

¹⁰⁷⁰ A modo de ejemplo, existen disposiciones que procuraban la “limpieza y seguridad” de las milicias en el decreto de conformación de las mismas ya en 1827. Hacia finales de la década de 1840 Rosas abogaría por el “aseo de las calles de las calles de la ciudad, no consintiendo basuras en ella, ni aun papeles, huesos o cascotes”. Estas referencias sin embargo resultan esporádicas, no siendo parte de una sensibilidad sistemática de limpieza colectiva. Cfr. “Decreto sobre enrolamiento de los cuerpos de milicia en la campaña” en *Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires, 1825-1830*, Buenos Aires, Imprenta del Mercurio, 1874, p. 117; *Mensaje del Gobierno de Buenos Aires a la Legislatura*, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1848, p. 92-

¹⁰⁷¹ Ricardo González Leandri, Pilar González Bernaldo de Quirós y Juan Suriano, *La temprana cuestión social. La ciudad de Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX*, Buenos Aires, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2010, p. 134.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 141.



Sería ciertamente posible advertir que conforme se iba complejizando la sociedad y la sociabilidad se tornaba más dinámica, las medidas de carácter preventivo vinculadas a la por entonces vigente teoría miasmática, eran también más requeridas. Además de ello veremos que lo limpio sugiere otro tipo de connotaciones más profundas para los habitantes de aquella nueva ciudad.

Durante el período en que Pueyrredón estuvo vinculado al ámbito municipal con sus intervenciones públicas, es posible detectar el sitio destacado que ocupó esta materia, si juzgamos por ejemplo el grado de implicancia de la misma en las partidas presupuestarias. En 1857 se esbozaba la importancia de los “carros de limpieza” con una asignación del 9% del total presupuestario, tendencia que se agudizará algunos años después: conforme avanzaba la recaudación fiscal el volumen de recursos destinados a limpieza también se engrosaba considerablemente. De modo tal que para 1860 representó el 12 %¹⁰⁷³ y para 1864, sobre un total de 11.463.291 \$ se destinó un 10,6% a estos menesteres (1.167.200 \$).¹⁰⁷⁴ El rango otorgado a este ítem dentro de las inquietudes ejecutivas se inscribió concretamente como el cuarto apartado que concentraba la mayor parte del erario público, detrás del “Alumbrado de gas y aceite” (2.700.000 \$), el “Hospital General de Hombres” (1.640.550 \$) y el “Cuerpo de serenos” (1.440.400 \$).¹⁰⁷⁵ Aunque se trate de una fotografía del meridiano de la década de 1860, la misma nos permite apreciar que iluminación, salud, seguridad y limpieza se presentaban como prioridades para el Estado, por encima incluso de otras dimensiones relevantes como la edificación de obra pública (1.000.000 \$), la recomposición de las trazas empedradas (1.000.000 \$)¹⁰⁷⁶ o hasta el propio financiamiento

¹⁰⁷³ En 1860 se destinaron 858.400 \$ a los carros de limpieza sobre 7.059.850 \$ del presupuesto total. “Ley N° 294: Presupuesto de la Municipalidad de la Capital para 1860” en Federico Ketzelman y Rodolfo de Souza, *Colección... Tomo II... op. cit.*, pp. 311-312.

¹⁰⁷⁴ *Registro Nacional... Tomo quinto... op. cit.*, p. 87

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*

¹⁰⁷⁶ El empedrado de las calles representó un problema de primera magnitud y “una de las mejoras más urgentemente reclamadas” durante la segunda mitad de la década de 1850 y comienzos de 1860. Especialmente vinculado a la proliferación de enfermedades e infecciones, y como parte de las medidas de asepsia pública, se concibió el empedrado con el fin “de atender a la higiene pública disminuyendo los focos de infección que se forman en los pantanos”. Respecto a la planificación del mismo, los esfuerzos se concentraron inicialmente - entre 1857 y 1858- en la zona norte de la ciudad, cuya población se hallaba “colocada durante el invierno en medio de depósitos insalubres”. En los años subsiguientes se extendió el procedimiento también en la zona sur. Independientemente de esta racionalidad urbanística, es posible advertir una modificación sustancial: el mejoramiento de la calle Julio, considerada “una reparación de bastante importancia”, por ser el punto por donde “penetra en Buenos Ayres el viajero que toca sus playas, y durante el invierno era un camino intransitable”. Algunas notas presupuestarias dedicadas a esta particularidad señalaban la relevancia central



de una burocracia estatal (los empleados municipales recibirán 716.400 \$),¹⁰⁷⁷ ciertamente en expansión. Durante la segunda mitad de la década estos guarismos se verán afectados por la urgencia de la Guerra del Paraguay y la discrecionalidad presupuestaria del Ministerio de Guerra y Marina comandado por Juan Gelly y Obes.¹⁰⁷⁸ Al margen del relativo estatismo que evocan los números, dichas partidas se efectuaron en momentos en los cuales se ponía de relieve que “La limpieza de las calles” resultaba un punto de importancia, especialmente condicionado por la falta de predisposición de los habitantes al aseo.¹⁰⁷⁹ En virtud de estas “ineficacias” sociales desde la Municipalidad se puntualizaba que “se ha decidido a ensayar el barrido público” con “regularidad”, pretendiendo garantizar con ello el relativo éxito de la empresa salubre a escala comunitaria. Las autoridades se mostraban indubitables al respecto, expresando que: “No puede dudarse del éxito de una medida semejante por la conveniencia pública que la recomienda, y porque exonera al vecindario de la molesta atención de asistir por sí mismo á una operación que debe ser sistemada (sic) e incesante”.¹⁰⁸⁰

Lejos de constituir ejemplos aislados, estas disposiciones complementan un conjunto abundante de referencias en el ámbito de las reglamentaciones sanitarias, la mayoría tendientes al aseo y la limpieza. El “Reglamento para el mercado de abasto y puestos de

que adquiriría esta dimensión de la obra pública para el mantenimiento y desarrollo de una ciudad “sana” y desprovista de focos infecciosos. Análogamente se ponía de relieve este mecanismo de empedrado como una adecuada solución para una mejor circulación dentro de la ciudad. Similar dispositivo de mejoramiento urbano ocurre con las veredas -a partir de la ordenanza de septiembre de 1856-, presentando las mismas “poco a poco mayor comodidad para el tránsito”. Por otra parte, ya hacia finales de la década de 1850 comienza a incorporarse progresivamente un nuevo sistema de empedrado, el de adoquines “que aunque requiera mayores desembolsos, en último resultado será más económico por la duración que su solidez asegura”. *Memoria... 1856 y 1857... op. cit.*, p. 11; *Memoria... 1858... op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁰⁷⁷ Entre 1857 y 1864 se pasa de destinar 517.752 \$ en el presupuesto de 1857 —sólo por detrás de las partidas asignadas al Hospital General de Hombres y el Cuerpo de serenos, con 1.141.180 \$ y 727.450 \$ respectivamente-, a 1.167.200 \$ en 1864. Este considerable aumento de un 100 % del presupuesto sin embargo, no deben inducir a consideraciones precipitadas, ya que puesto en términos relativos al total presupuestario, la preocupación por la limpieza se mantiene casi invariablemente: representando alrededor del 10% del total presupuestario, tanto en 1857 (553.800\$ sobre un total de 4.591.190\$), en 1860 (858.400\$ sobre 7.059.850 \$), 1862 (877.600 \$ sobre 8.942.500 \$) o en 1864 (1.167.200 \$ sobre 11.000.000\$).¹⁰⁷⁷ Precisamente esta persistencia dota importancia a la limpieza, inscripta entre las tres previsiones de partidas presupuestarias más abultadas, independientemente del peligro o ausencia de epidemias o enfermedades (el cólera azotará la ciudad recién en 1867). Cfr. *Memoria... 1857... op. cit.*, p. 72; “Ley N° 294: Presupuesto de la Municipalidad de la Capital para 1860” en Federico Ketzelman y Rodolfo de Souza, *Colección... Tomo II... op. cit.*, pp. 311-312; “Ley n° 344: Presupuesto de la Municipalidad de la Capital para 1862” en *Ibid.*, pp. 519-520.

¹⁰⁷⁸ La Ley N° 6245 iniciaría este procedimiento extraordinario el 16 de noviembre de 1864, abriendo un crédito especial para esta cartera ministerial. Cfr. *Registro nacional... Tomo quinto... op. cit.*, pp. 173-174.

¹⁰⁷⁹ *Memoria... op. cit.*, 1858, p. 14.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.



exteriores” sancionado el 18 de septiembre de 1868, estipulaba expresamente algunas consideraciones sobre la “limpieza” de los mismos, entre las cuales destacaban que los puestos “serán lavados diariamente y conservados en perfecto estado de aseo”,¹⁰⁸¹ mediante el barrido y el recogimiento de la basura destinada a los “carros encargados de la limpieza pública”. Respecto a las instalaciones de evacuación que incluían baños y letrinas, las mismas debían ser “lavadas mañana y tarde y desinfectadas una vez al menos a la semana”.¹⁰⁸² La normativa insistía en que “Ademas de la limpieza que debe practicarse en las primeras horas de la mañana en la forma que está ordenada, se practicará una general a las doce del día después de satisfechas las demandas del público, no debiendo quedar en las calles o puestos ningún vestigio de materia orgánica”.¹⁰⁸³ También es en esta época cuando además se creó un impuesto específico para la limpieza y se reorganizó el barrido de calles.¹⁰⁸⁴

Hacia mediados de la década de 1860 la gestión de los residuos también asumió otras modalidades,¹⁰⁸⁵ con el reemplazo del tradicional sistema de “huecos” por la novedosa y más efectiva “quema”, basada en la invención de Domingo Cabello en 1858.¹⁰⁸⁶ Emplazada en el pueblo de las ranas al suroeste de la ciudad, esta modalidad generó asimismo una

¹⁰⁸¹ “Reglamento para el mercado de abasto y puestos de exteriores” en *Digesto de Ordenanzas, reglamentos y acuerdos de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta de la Nación, 1873, p. 49.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁸⁴ Ángel Oscar Prignano, *Crónica de la basura porteña. Del fogón indígena al cinturón ecológico*, Buenos Aires, Junta de Estudios Históricos de San José de Flores, 1998, pp. 89-99.

¹⁰⁸⁵ Para una historia de la basura y el tratamiento de residuos en la ciudad de Buenos Aires durante este período puede consultarse: Ángel Oscar Prignano, *op. cit.*; Celia Guevara, “Pobreza y Marginación: el Barrio de las Ranas, 1887-1917” en Margarita Gutman, Thomas Reese y Sara Slapak (Comps.), *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 281-293; Verónica Paiva, “Medio ambiente urbano: una mirada desde la historia de las ideas científicas y las profesiones de la ciudad: Buenos Aires, 1850-1915” en *Revista de Urbanismo*, n° 3, 2000 [en línea]; Verónica Paiva, “De los ‘Huecos’ al ‘Relleno Sanitario’. Breve historia de la gestión de residuos en Buenos Aires” en *Revista Científica*, vol. X, n° 1, 2006, pp. 112-134; Nicolás Villanueva, “Los antecedentes del cartoneo. Una historia sobre la recolección informal de residuos (1860-2002)” en *XIII Jornadas Interescuelas*, Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009 [en línea]; Verónica Paiva y Mariano Perelman, “Aproximación histórica a la recolección formal e informal en la ciudad de Buenos Aires: la ‘quema’ de Parque Patricios (1860-1917) y la del Bajo Flores (1920-1977)” en *Revista Theomai. Estudios sobre Sociedad y Desarrollo*, n° 21, primer semestre de 2010, pp. 134-149.

¹⁰⁸⁶ El sistema ideado por el administrador de los carros de limpieza Domingo Cabello en 1858 consistía en la quema de residuos y su posterior empleo como relleno sanitario en calles, zanjas y pantanos. En 1873 fue inaugurado formalmente, y según refiere la autora esta modalidad se mantuvo -con algunas variaciones- hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando sea reemplazado por la incineración de los residuos en plantas o usinas. Véase Verónica Paiva, “De los ‘Huecos’... *op. cit.*, p. 116; *Memoria... 1858... op. cit.*, p. 91.



creciente actividad de “cirujeo”¹⁰⁸⁷ que preocuparía a parte de la población. Para 1866 por ejemplo, el *Correo del domingo* insistía en remarcar la presencia de factores benéficos para la salud y la moral dentro del entramado urbano, al tiempo que lanzaba condenas respecto a situaciones puntuales que consideraban perjudiciales para la salud. Estas últimas comportaban elementos desestabilizadores que modelaban una “atmósfera mortífera” en ciertos puntos de la ciudad, a los cuales desde la publicación invitaban: “(...) Vayan ustedes a dar una vuelta por el mercado de Constitución y verán lo que es bueno (...) les diremos que están arrojando por allí diariamente centenares de carros la carga proveniente de la limpieza (...) Mejor será que los lectores no hagan ese paseo, y abandonen a su triste suerte a millares de personas obligadas a vivir en aquella atmósfera mortífera”.¹⁰⁸⁸ En sintonía con estas inquietudes, el 9 de marzo de 1871 se sancionaría una ordenanza estableciendo las formas bajo las cuales debía efectuarse la separación de residuos, discriminando los “combustibles” como cartón, papeles y madera, de aquellos que no lo eran.¹⁰⁸⁹

Las asignaciones establecidas por las autoridades respecto a la limpieza se caracterizaron por un paulatino y decidido desarrollo, pues ya en su informe con motivo del proyecto de establecimiento de aguas corrientes en Buenos Aires del 17 de mayo de 1858,¹⁰⁹⁰ el ingeniero Juan Coghnam había expresado que “es necesario insistir sobre la influencia que tiene una provisión abundante de agua sobre la salud y hábitos de una comunidad” ya que la misma garantizaba “crear hábitos de limpieza, disminuyendo las enfermedades y haciendo bajar la estadística mortuoria”.¹⁰⁹¹ Una década después se había concluido la planta potabilizadora de agua de Recoleta (1869) y al año siguiente se creó la administración de aguas corrientes.¹⁰⁹² Para 1871 la sanción del “Reglamento para casa de inquilinato”

¹⁰⁸⁷ Es posible rastrear los orígenes del “cirujeo” a la década de 1860, a partir de las medidas tendientes al tratamiento y gestión de los residuos. El origen étnico y social de los *cirujas* comprendía entonces a criollos negros e indígenas, y hacia finales de la década se sumarían a estos algunos infortunados veteranos de la Guerra del Paraguay. Cfr. Nicolás Villanueva, “Los antecedentes del cartoneo... *op. cit.*”; Celia Guevara, *op. cit.*; Verónica Paiva y Mariano Perelman, *op. cit.*, p. 137.

¹⁰⁸⁸ *Correo del domingo*, vol. VI, n° 156, Buenos Aires, 23/12/1866, p. 382.

¹⁰⁸⁹ “Ordenanza sobre separación de basuras” en *Digesto de Ordenanzas... op. cit.*, p. 192.

¹⁰⁹⁰ El citado proyecto comprendería buena parte de la población (unas 40.000 personas se verían beneficiadas por estas obras según estimaba Coghnam) y comenzarían “en los barrios más ricos”. Véase Juan Coghnam, “Informe del ingeniero de gobierno” en *Documentos relativos al asunto de la provisión de aguas corrientes para la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta del orden, 1859, p. 12.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁹² Juan Carlos Veronelli y Magalí Veronelli Correch, *Los orígenes institucionales de la Salud Pública en la Argentina, Tomo I*, Buenos Aires, OPS/OMS, 2004, p. 159.



estipulaba en su artículo 1º que las mismas: “(...) en general antes de ser habitadas, deberán ser blanqueadas anteriormente con dos manos de cal, y sus puertas y ventanas pintadas al aceite”, agregando que “la letrina y resumidero deben estar separados del resto de las piezas habitadas” y que “deberán ser lavadas diariamente, hecho el barrido y la limpieza de los patios”.¹⁰⁹³ Asimismo y en referencia a la medida mencionada previamente, las casas no debían tener piso de tierra y ser “blanqueadas una vez al año”.¹⁰⁹⁴

La limpieza capturaba múltiples relaciones en una ciudad que se redibujaba dramáticamente entre elementos del “progreso” por un lado y la ausencia de planificación por el otro. En este contexto es posible advertir que las solicitudes sanitarias no se agotaban a un plano comercial, acuífero, inmobiliario o de gestión de residuos. Muy rápidamente mencionaremos otros ejemplos, como la *Ley orgánica de municipalidades* del 2 de noviembre de 1865, la cual contenía entre sus puntos más salientes incumbencias en materia de higiene correspondientes a la gestión local, siendo “todos los asuntos concernientes a la limpieza general del municipio”.¹⁰⁹⁵ Ello comprendía desde el alumbrado público hasta “la desinfección del aire y de las aguas”, tanto como “la propagación de la vacuna” o el mantenimiento de Hospitales, mercados y Cementerios.¹⁰⁹⁶ Otro hito importante de estas exigencias lo constituyó la creación del Consejo de Higiene Pública mediante la Ley N° 648 del 25 de julio de 1870,¹⁰⁹⁷ que contaba entre sus atribuciones la de velar por la salubridad pública. Ello implicaba “vigilar el ejercicio de la medicina, de la farmacia y demás ramos en el arte de curar” así como también “inspeccionar y fomentar la propagación de la vacuna” y otras medidas profilácticas con miras a “combatir o prevenir las enfermedades endémicas, epidémicas y transmisibles”.¹⁰⁹⁸ Precisamente a instancias de este Consejo y en el contexto de la epidemia de fiebre amarilla,¹⁰⁹⁹ en marzo de 1871 se dispuso “por motivo urgentísimo” la clausura de los Cementerios Norte y Sur y la creación del

¹⁰⁹³ “Reglamento para las casas de inquilinato, conventillos y bodegones” en *Ibid.*, pp. 45-46.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁹⁵ “Ley orgánica” en *Digesto de Ordenanzas... op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, pp. 10-11.

¹⁰⁹⁷ “Ley N° 648. Creación de un Consejo de Higiene Pública” en Federico Ketzelman y Rodolfo De Souza, *Colección... Tómo IV... op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁹⁹ Sobre las implicancias sociales de los estados de crisis generados por las epidemias de la segunda mitad del siglo XIX y el rol desempeñado no solo por las Comisiones de Vecino sino también por el Estado, véase especialmente Maximiliano Figuepron, *Morir en las grandes pestes. Las epidemias de cólera y fiebre amarilla en la Buenos Aires del siglo XIX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2020.



Cementerio de la Chacarita de los Colegiales, el cual desde luego debería responder a “las exigencias de higiene” del momento.¹¹⁰⁰ En el marco de la teoría miasmática imperante, esta medida se fortalecerá con la resolución del año siguiente -en septiembre de 1872- que prohibiría expresamente la inhumación de cadáveres en cualquier sitio que no sean los cementerios oficiales, reglamentación promovida “sin ningún género de excepción”.¹¹⁰¹ Desde luego que tales disposiciones de carácter preventivo también se expresaban en la carta magna, estableciendo que las cárceles debían ser “sanas y limpias”. Se buscaba modificar no solo el trato del reo y los canales de amonestación, sino también las formas de contención del mismo.¹¹⁰²

Estas crecientes exigencias de sanidad –como ya veremos tampoco exentas de tensiones- así como los medios más eficaces para obtenerla, permiten explicar por qué desde las páginas del *Correo del domingo* se instaba en 1865 a los lectores a tomar completos “baños de agua fría” como un mecanismo tanto de salubridad y limpieza como así también de atemperación de las pasiones. Según se evaluaba en aquel momento, este tipo de depuración “obra como un poderoso preservativo de la salud contra muchas enfermedades, y aun contribuye en gran manera al constante despejo y buena disposición de nuestras facultades intelectuales”.¹¹⁰³ Ya no bastaba entonces con “humedecer diariamente las partes espuestas a la acción del aire” sino que era preciso “una inmersión general (...) a fin de que el vigor moral e intelectual se promueva por medio de la escitación física”.¹¹⁰⁴ El procedimiento recomendado consistía en la ablución de todo el cuerpo y se vinculaba simbólicamente con la libertad, puesto que se procuraba que “(...) los delicados poros de la piel sacudan las porciones solidas con que los cubre la continua transpiración y puedan ejercer libremente

¹¹⁰⁰ “Decreto sobre clausura de los Cementerios del Norte y del Sur” en *Digesto... op. cit.*, pp. 314-315.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 295.

¹¹⁰² Siguiendo el espíritu de la Constitución de la Confederación argentina de 1853, el artículo 18 de la carta magna de 1860 expresaba que las cárceles “serán sanas y limpias, para seguridad y no para castigo de los reos detenidos en ellas, y toda medida que á pretexto de precaucion conduzca á mortificarlos mas allá de lo que aquella exija, hará responsable al juez que lo autorice”. En el artículo 167 de la carta del Estado de Buenos Aires de 1854 se señalaba que: “Las cárceles son hechas para seguridad y no para mortificacion de los presos, todo rigor que no sea necesario, hace responsable á las autoridades que lo ejerzan”. Cfr. “Constitución de la Confederación argentina (1 de mayo de 1853)” en *Constitución de la Nación Argentina: publicación del Bicentenario... op. cit.*, p. 33; *Constitución del Estado de Buenos Aires... op. cit.*, p. 23; *Constitución de la Nación... op. cit.*, p. 30.

¹¹⁰³ *Correo del domingo*, n° 98, Buenos Aires, 12/11/1865, p. 734.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*



sus funciones”.¹¹⁰⁵ La funcionalidad del baño se establecía así en una compleja dimensión que conectaba factores emocionales, físicos, morales, funcionales e intelectuales. Dicho ejercicio periódico promovía también al igual que otras actividades, una modalidad de limpieza con finalidades liberadoras, al tiempo que un hábito aséptico con propiedades moralizantes y atemperantes.

El ejemplo anterior nos muestra que el trabajo vinculado a la higiene asumió tanto cotas colectivas como una orientación individual y subjetiva. Es decir, se propendía a una limpieza tanto externa como interna, o mejor dicho desde el exterior hacia el interior y viceversa. En esta dirección se promulgaron desde el poder local “varias ordenanzas prescribiendo la limpieza privada”,¹¹⁰⁶ además de la creación de “comisiones parroquiales para las visitas domiciliarias” quienes “se desempeñaron con laudable actividad y celo, tomando parte en esas tareas los vecinos más respetables de cada parroquia”.¹¹⁰⁷ Aunque no hemos hallado evidencia empírica sobre la participación de Prilidiano Pueyrredón en esta empresa,¹¹⁰⁸ existe la probabilidad que haya sido parte de las comitivas sanitarias que visitaban a sus colindantes, dada su influencia política, el rango social y la posición cultural que ostentaba, además de haber sido elegido por sus propios vecinos como representante en el concejal municipal.¹¹⁰⁹

En un plano más general de estas prerrogativas sanitarias destinadas al ámbito privado, el ya citado *Manual de urbanidad* de Carreño promovía acciones específicas referidas a la limpieza, en clara vinculación con la moral.¹¹¹⁰ No sólo el capítulo sobre el

¹¹⁰⁵ *Ibid.*

¹¹⁰⁶ *Memoria... 1856 y 1857... op. cit.*, p. 27.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

¹¹⁰⁸ En los registros consultados en relación a los inspectores de manzana se pone de relieve que “no se han podido obtener las listas correspondientes a las parroquias de la Catedral al Sur y Concepción”, la primera de ellas precisamente donde podría haber participado Pueyrredón. Cfr. *Ibid.*, pp. 83-86.

¹¹⁰⁹ Sobre la importancia de estas comisiones vecinales en la gestión de las pandemias durante la segunda mitad del siglo XIX en Buenos Aires véase Maximiliano Figuepron, “Vecinos, funcionarios y profesionales combatiendo las epidemias en Buenos Aires (1860-1870)” en XIV Jornada Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013 [en línea].

¹¹¹⁰ Las recomendaciones incluyen el aseo de las cavidades oculares y bucales, así como también cuello, manos, cara, cabellos, garganta, dentadura, uñas, etc. Prevé igualmente específicas limitaciones a los movimientos de las manos, recomendando no llevarla a la cabeza “ni introducirla debajo de la ropa con ningún objeto, y mucho menos el de rascarse”, como así tampoco emplearla al momento de estornudar o para limpiar los ojos. Igualmente establece la moderación en la expulsión de las secreciones como la tos, el eructo y el escupitajo. Escupir en el pañuelo era considerado “imponderablemente asqueroso”, en tanto se trataba de un uso “sucio y chocante” del mismo. Cfr. Manuel Antonio Carreño, *op. cit.*, pp. 38-40.



“aseo” inauguraba las formas de la “urbanidad” sino que también la “limpieza” se inscribió como una presencia recurrente a lo largo la obra, destinada “para el uso de las escuelas de ambos sexos”. Aunque con diferentes receptores pero en análoga dirección a lo expuesto por el *Correo del domingo*, se recomendaba a los niños asear el cuerpo antes de dormir y al inicio del día no solo “por la satisfacción que produce la limpieza” sino además como una forma efectiva de “despojarse de las manchas que las pasiones han podido arrojar durante el día”.¹¹¹¹

Estas declaraciones, recomendaciones, prescripciones y disposiciones sobre la higiene pública y privada también se perfilaban de manera singular hacia el exterior de la comunidad. En 1867 y con motivo de la Exposición Universal de París se presentará a la ciudad -y al país en su conjunto- como “uno de los más sanos del planeta”, fundamentado en que “no hay otras epidemias que no sean las fiebres eruptivas, como la viruela, el sarampión y la fiebre escarlatina”.¹¹¹² Enfocado hacia la promoción del recientemente unificado país en el viejo continente, por entonces se destacaba que “La aclimatación de los europeos se realiza sin ninguna dificultad, y se conserva la integridad de las fuerzas físicas, morales e intelectuales”.¹¹¹³ Ello debido a que como señalaba en 1865 Santiago Arcos, los progresos de Buenos Aires habían sido “inmensos”.¹¹¹⁴ El político y ensayista chileno residente en París había hallado este “progreso” asociado íntimamente a una reforma moral en la cual convergían lo saludable y lo pacífico al remarcar que: “[Mais c’est à Buenos-Ayres surtout que l’influence salubre de la paix s’était fait sentir. Le progrès moral y était immense]”.¹¹¹⁵ Hacia finales de la década la ciudad parecía hacerle honor a su benéfica denominación, contando con lo que se suponía eran unas afortunadas ventilaciones.

El propio Pueyrredón nos ofrece pistas respecto a este ambiente, con sus valoraciones sobre las bondades iniciales de Buenos Aires en contraposición a Europa, al expresar que: “sería una tontera pudiendo vivir felices en este hermoso clima, donde hasta ahora gracias a Dios, no ha habido pestes de ninguna clase, irse á vivir a las viejas ciudades

¹¹¹¹ *Ibid.*, pp. 36-37.

¹¹¹² [Ce pays est donc l’un des plus salubres de la terre. On n’y connaît d’autres épidémies que celles de fièvres éruptives, telles que variole, rougeole et scarlatine] *La Confédération Argentine a L’Exposition Universelle de 1867. Notice statistique générale et catalogue*, París, Madame Veuve Bouchard-Huzard, 1867, p. 11.

¹¹¹³ [L’acclimatation des Européens se fait sans aucune difficulté; ils y conservent l’intégrité de leurs forces physiques, morales et intellectuelles] *Ibid.*

¹¹¹⁴ Santiago Arcos, *La Plata. Étude historique*, París, Michel Lèvy Frères, 1865, p. 505.

¹¹¹⁵ *Ibid.*



de Europa”.¹¹¹⁶ Es razonable considerar que esta postura no obedecía a una única razón y que su mirada haya estado muy probablemente fortalecida por su trayectoria en el París de la década de 1840, escenario en el cual se ensayaron diversas estrategias tendientes a la eliminación sistemática de los olores, así como una preocupación creciente sobre las experimentaciones que configurarán lo que posteriormente será conocido como el *higienismo*. Como han expuesto tanto Alain Corbin¹¹¹⁷ como Georges Vigarello,¹¹¹⁸ durante la década de 1840 la capital francesa asistió a prácticas de “purificación del espacio público” hasta entonces inéditas en la gestión de residuos, los modos de concebir el agua –en tanto agente purificador-, la circulación de los fluidos –sean rasantes o subterráneos-, la importancia de la evacuación, la instalación de casas de baños, la desodorización del espacio público y el saneamiento del ámbito urbano. Los mencionados trabajos se iniciaron en tiempos previos a la gran reforma ensayada por el Barón de Haussmann a partir de la década de 1850, clímax de esta expresión higienista. Esto nos muestra que en el contexto formativo de Pueyrredón la limpieza afinaba lentamente su propósito constituyéndose como la cuña de una sanidad de carácter burguesa en ascensión. En Buenos Aires, parte de la inclinación de Pueyrredón por los procedimientos de limpieza pictórica del mundo campesino pueden ser explicados en virtud de una atmósfera en la cual se evaluaba a aquella como algo social y políticamente favorable. Esta postura formaría parte de una nueva sensibilidad civilizada en la cual se concebía a la higiene como un modo de (re)articular las relaciones interpersonales así como a los sujetos con su entorno e incluso consigo mismos.¹¹¹⁹

Con este recorrido hemos pretendido enfatizar cómo ciertos criterios asépticos que vinculaban la blancura, la limpieza y la moral cobraron cada vez mayor protagonismo. No obstante, estas asignaciones encierran también otra dimensión vinculada al horizonte de posibilidades en las cuales adquirieron fisonomía. Nos referimos a la creciente necesidad de orden, armonía y fraternidad. Dicho en otras palabras, el deseo de estabilidad social.

¹¹¹⁶ Prilidiano Pueyrredón, *Carta a Alejandra Heredia*, Buenos Aires, 03/04/1857.

¹¹¹⁷ Alain Corbin, *El perfume... op. cit.*, pp. 105-154.

¹¹¹⁸ Georges Vigarello, “Higiene corporal y cuidado de la apariencia física”... *op. cit.*, pp. 281-293.

¹¹¹⁹ Hacia la década del 80 y con la materialización de la conquista del “desierto”, se extrapoló esta idea – refiere Cravino – de “conquista” hacia el territorio de la ciudad, “civilizando”, “embelleciendo” y “saneando” los arroyos, bañados y depresiones orográficas. Véase Ana Cravino, “Persistencias de las estrategias de intervención higienistas sobre el medio ambiente natural y social. El caso de la casa Chorizo” en *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Asociación Latinoamericana de Sociología, 2009, pp. 1-9.



8. III. Los sentidos del orden

Las referencias expuestas sobre lo blanco y lo limpio como criterios socialmente valiosos de las presentaciones encuentran convergencias con otra dimensión que la sensibilidad civilizada consideró estimable. Aludimos al “orden” como factor clave en la correcta gestión de numerosos aspectos, tanto públicos como privados. Para clarificar este punto, ofrecemos un ejemplo del ámbito municipal que nos permitirá visualizar las implicancias de estos nuevos dispositivos, tanto como sus valoraciones implícitas. Al igual que con la noción de higiene, no queremos señalar aquí que se inicia la idea de orden estrictamente sino que la misma multiplicaría sus referencias durante la década de 1860, precisamente conforme va robusteciéndose la unificación nacional. Creemos que esta atmósfera influirá en y se verá señalada por la tendencia al ordenamiento pictórico de Pueyrredón en nuestro capítulo 6.

Como hemos visto hasta ahora, las implicancias de la limpieza pública asumieron multiplicidad de formas que no se circunscribieron únicamente al ámbito sanitario municipal sino que las propiedades de esta nueva sensibilidad penetraron diversas capas, siendo más patente en algunos aspectos como la promoción y búsqueda de la blancura. Análogamente es posible detectar una vía de circulación de ciertos conceptos e ideas que, como el de “orden”, comienzan a proliferar y adquirir preeminencia. Vinculado a lo limpio y atemperado, lo “ordenado” se abría paso en una ciudad que modificaba radicalmente su espacio, fisonomía, aspecto y por tanto también a su público. Al igual que con las otras dimensiones examinadas, nos detenemos en una medida singular que nos permitirá abrir algunas ventanas: la disposición sobre los postes de veredas de finales de la década de 1850.

El 13 de enero de 1858 la Corporación Municipal sancionó una ordenanza “mandando cortar los postes” en la cual se estipulaba que “Todo propietario de casa o sitio dentro de las doce cuadras alrededor de la plaza de la Victoria (...) está obligado a cortar sus postes al nivel de la vereda”,¹¹²⁰ caso contrario la Municipalidad se encargaría de cortarlos, sin excepción. Esta reglamentación encarnó el corolario de una peculiar historia de confrontaciones que llevaba ya algún tiempo de desarrollo, pues el origen de esta reglamentación se remontaba al 23 de septiembre de 1856 cuando en la sanción de la

¹¹²⁰ “Ordenanza mandando cortar los postes” en *Memoria... 1856 y 1857... op. cit.*, p. 77.



ordenanza sobre veredas se incluyó una medida que disponía explícitamente la prohibición de fijar postes en las mismas. En concreto el artículo 3º estipulaba que: “Es prohibido poner postes dentro ni fuera del cordón de la vereda, y sólo podrá fijarse uno en cada ángulo de esquina”.¹¹²¹ El proceso de adecuación de las aceras fue expuesto entonces como una “mejora” desde el ámbito municipal, recalcando su carácter “agradable” para la vista y el tránsito. Así se expresaba en 1857 al señalar que: “El mal estado de las veredas era notorio, la necesidad de tomar una medida para mejorarlas era evidente (...)”.¹¹²² Desde el ente local se asumía que, pese a los contratiempos ocasionados por la disposición, “(...) es agradable el aspecto que ya presenta la ciudad en muchas de sus cuadras, dotadas de anchas veredas de piedra, y además exentas de los antiguos postes que inútilmente la afeaban y reducían”.¹¹²³ Se trataba en este caso también, de una decisión que comprometía criterios no solo estéticos sino también estrictamente funcionales.

Al margen de las racionalidades propias de la norma, cabe señalar que el proceso de concreción de la misma estuvo lejos de implicar un sendero de concordias. No faltaron las amonestaciones ni acaloradas discusiones sobre el tema,¹¹²⁴ entre los cuales se pronunció Domingo Faustino Sarmiento en las páginas de *El Nacional*. Refiriéndose de modo favorable en junio de 1857, ponía énfasis no solo en la importancia y necesidad de la medida en cuestión sino también en las resistencias causadas hacia el interior de la comunidad:

Vamos a hablar muy seriamente de postes. La Municipalidad procedió con ellos con mucha circunspección. La opinión estaba dividida. Era una innovación. Los ojos estaban habituados a ver estas hileras de palitos que enjaulan al paseante. Creíalos la rutina parte integrante de la vida.¹¹²⁵

¹¹²¹ “Ordenanza sobre veredas” en *Ibid.*, pp. 52-53.

¹¹²² *Ibid.*, p. 15.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 15.

¹¹²⁴ Respecto a la temática de los postes se expidieron además de Sarmiento, Félix Frías y Luis Lorenzo Domínguez. Capturamos la mirada de Sarmiento no sólo por su gran riqueza descriptiva, sino también por considerarla más cercana al espíritu sensible de Pueyrredón, con quien compartía además el escenario político local.

¹¹²⁵ Domingo Faustino Sarmiento, “Postes (*El Nacional*, 17/6/1857)” en Domingo Faustino Sarmiento, *Obras completas, Tomo XXIV: Organización. Estado de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta “Mariano Moreno”, 1899, p. 216.

Las implicancias de esta afirmación para nuestros objetivos resultan clave, ya que los “ojos que estaban habituados a ver estas hileras”¹¹²⁶ asistieron a una medida de carácter innovador sobre un dispositivo pedestre que formaba parte de la cotidianeidad comunitaria. Sarmiento dejaba en claro que “era una innovación” que trajo consigo una divisoria en la opinión pública, como tantas otras. En este caso no se trató solo de sustituir la “rutina” con la novedad sino que además una parte de su alocución nos permite entrever el costado sensible de esta disposición, remarcando su impacto directo en el “humor” de los habitantes al señalar que: “Algunas veredas han sido ensanchadas sin postes, y el público transeúnte ha sentido dilatarse el corazón con la holgura del tránsito, (...) esperando encontrar un displayado sin postes para evitar los estrujones”.¹¹²⁷ El por entonces Senador del Estado de Buenos Aires establecía incluso analogías entre los postes y la oralidad, expresado con metáfora odontológica que daba cuenta del orden necesario para el correcto movimiento. Un pasaje de la nota ofrece una puerta de entrada a las formas de circulación, las estrategias de paseo, la importancia de la armonía visual y las regularidades del entorno en el espacio público:

El público ha perdido su táctica de marchar por las veredas, pasando alternativamente de lo angosto y flanqueado de estacones á lo ancho y despejado.

Los tarugos que quedan semejan, dicen, á dentaduras de vieja, y cierto que nada hay mas airado que aquellos palos interrumpidos aquí y allí, una cuadra exornada con estos necios puntales, otra, otra libre de ellos, otra alternada de claros.

Las buenas ideas han encontrado apoyo en el gobierno, y los palitroques que Rosas ostentaba como muestra de su lujo (...) han sido decapitados por el pie. ¿Qué queda por hacer? La causa de los postes está perdida. Conviene á la Municipalidad dar la señal del asalto. En quince días los postes que no hayan pasado á la leñera del propietario serán presa del serrucho de la

¹¹²⁶ Resulta estimulante detectar la estricta vinculación entre el modo en que se refiere Sarmiento a los habitantes de aquel Buenos Aires y las formas que –un siglo después– Jorge Luis Borges asignará al sentido maestro de la vida moderna: la visión. Como expresa este último en “El pudor de la historia”: “Los ojos ven lo que están habituados a ver”. Cfr. Jorge Luis Borges, “El pudor de la historia” en Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 2005 (1952), p. 203.

¹¹²⁷ Domingo Faustino Sarmiento, “Postes...” *op. cit.*, p. 217.



policía que recogerá el botín de tan descomunal batalla. *To be or not to be.* Ser ó no ser. O se ponen los postes todos ó se quitan todos. Dos sistemas no pueden existir á la vez.¹¹²⁸

Aquellos palos molestaban al transeúnte con su interrupción, ofreciendo desafortunados contrapuntos en el ordenamiento y tránsito peatonal. Eran además palitroques de la ostentación rosista y por tanto debían ser “decapitados por el pie” ya que “Dos sistemas no pueden existir a la vez”. Tal incompatibilidad se transforma así en un ejemplo más de disposiciones visuales y funcionales con implicancias político-morales, ya que muy poco tiempo después Sarmiento evaluará las bondades de ese nuevo régimen remarcando que:

Los postes han debido dar una idea al pueblo de Buenos Aires de los estragos que hace el hábito sobre el buen sentido del pueblo. Hoy que se ve por cuadras enteras el tránsito desembarazado de aquellos importunos y feos estacones, cada uno se siente complacido de la holgura que encuentra, marchando en línea recta y sin pararse á cada minuto, como sucedía antes para dar paso al contradizo, y evitar el poste.¹¹²⁹

Este tipo de medidas implicaron visual y funcionales con resonancias ideológicas y moralizantes, se trataba de una “innovación” que favorecería no sólo el aspecto, ordenamiento y formato de las veredas sino además su circulación y hasta el humor de sus habitantes. Ahora serían estos quienes “complacidos” con la “holgura que encuentran”, podrían marchar sin interrupciones en un estimulante flujo pedestre que “dilata el corazón”. Los postes parecen sugerir que la reconfiguración del espacio revistió directas implicancias en las transformaciones del público, tónica que a su vez se hallaba sustentada desde distintas aristas. Ello porque pese a las fundamentaciones con que oficialmente se situaba la medida, el propio evento ofrece indicios respecto a las formas en que se imaginaba la espacialidad urbana, con una cada vez más creciente corriente peatonal que debía ser estimulada. Una

¹¹²⁸ *Ibid.*

¹¹²⁹ Sarmiento, “Supresión del pasaporte. Abajo el pase (El Nacional, 3/7/1857)” en Domingo Faustino Sarmiento, *Obras completas... op. cit., Tomo XXIV...*, p. 282.

ciudad que se pensaba a sí misma como moderna debería en consecuencia favorecer el intercambio, la circulación, el ordenamiento y la limpieza, tanto material como visual.

Conviene enfatizar también que en tanto comenzaban a proliferar los diversos estímulos sensoriales de manera más o menos subrepticia, los mismos debían ser organizados. Operaba en tal sentido una circulación de ideas que promovían vías disciplinadas y civilizadas en las cuales debía efectuarse la exposición no solo de los elementos urbanos sino también de las cosas e incluso las palabras. El *Reglamento de la Municipalidad de Buenos Aires* -sancionado el 6 de abril de 1866- parece hacerse eco de estas nuevas gestiones al explicitar las modalidades bajo las cuales debían tratarse los asuntos en el Consejo, enfatizando la conveniencia de preservar el “orden y decoro” en las sesiones.¹¹³⁰ Estas solicitudes enfocadas hacia distintos tipos de ordenamientos también incluyeron replanteos en otros aspectos. En términos visuales y espaciales, es posible advertir como en el transcurso de una década la ciudad modificó drásticamente su fisonomía. En este procedimiento el papel de Pueyrredón resultó nodal, promoviendo y estimulando la reconfiguración del trazado urbano con la variedad de obras aludidas en el capítulo 5.

Desde una perspectiva visual y tomando como ejemplo el ámbito de las imágenes técnicas que experimentan un boom en esta época, es posible advertir agudas diferencias entre el primer daguerrotipo de la Plaza de la Victoria realizado en 1852 por Charles De Forrest Friedrich (A5, imagen 9) y las tomas de Esteban Gonnet que forman parte del álbum *Recuerdos de Buenos Ayres* de 1864 (A5, imagen 10, 11 y 12). Entre ambas transcurre una década y las motivaciones que convocan cada imagen son diferentes: en el primer caso se trató de la Jura de la Constitución del Estado de Buenos Aires efectuada en 1854, mientras que la producción de Gonnet forma parte de una construcción diseñada para ofrecer un relato visual en formato de álbum con distintas vistas de una ciudad en vías de modernización.¹¹³¹ Al margen de ello, la comparativa de estos registros icónicos permite detectar como en el transcurso de una década el reducto neurálgico de la ciudad trastocó su fisonomía en términos espaciales, ampliándose y permitiendo mayor circulación de aire, personas y mercancías. Todo lo cual encontrará severas inscripciones también en el ámbito

¹¹³⁰ “Reglamento de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires” en *Digesto de Ordenanzas... op. cit.*, p. 16.

¹¹³¹ Sobre el álbum de Gonnet y sus implicancias en la configuración de una ciudad moderna véase Abel Alexander, *Primeras vistas... op. cit.*; Lucas Andrés Masán, “El recuerdo...” *op. cit.*



visual, como profundizaremos en el siguiente capítulo. Si comparamos ambos trabajos desde un punto de vista conceptual e independientemente de las motivaciones contextuales, los vehículos ideológicos, las posibilidades materiales, las limitaciones técnicas o la calidad del producto iconográfico, resulta notorio el contraste entre la plaza vieja y la nueva, así como entre la mirada antigua y la moderna que en la ciudad se construye e implementa.

La litografía impresa por Rudolf Kratzsenstein de la *Plaza de la Victoria* (A5, imagen 13) que funcionó como portada de la *Memoria Municipal* en 1858 así como la imagen que formó parte del denominado *Plano Fusoni* en 1859 (A5, imagen 14), podrían officiar como termómetro icónico de estas transformaciones al presentar una plaza aunque concurrida, también articulada de manera más racional, geométrica, equilibrada. Como señalamos antes, en la modificación de este cardinal emplazamiento Pueyrredón estuvo implicado de modo directo con la incorporación de un conjunto que incluía en cada uno de los vértices de la base de la pirámide estatuas que representaban la industria, el comercio, la ciencia y las artes¹¹³² (A5, imagen 15). También conviene insistir en la ya referida inclusión de árboles paraíso que si bien respondió a criterios de higiene pública urbana, evidenció igualmente un síntoma de la emergencia de una mirada paisajística. Esta última puede ser entendida como una construcción cultural estrechamente ligada a la noción de modernidad, trayendo consigo una paradoja en tanto: “(...) la sensibilidad ante la naturaleza es inseparable del renacimiento de la vida urbana, del avance de las técnicas, de la voluntad expresa de dominio sobre la superficie terrestre y de la centralidad de la razón, todos aspectos que aparentemente oponen hombre y naturaleza”.¹¹³³

Lo que esta breve comparativa visual nos sugiere con relación al conjunto general aquí planteado es que “A medida que se despliegan las posibilidades del progreso, se acentúa la nostalgia por una supuesta unidad primigenia”.¹¹³⁴ Posicionados en esta perspectiva, no solo la ideología ruralista expresada en el capítulo 6 sino que también el espíritu moderno contribuyó a robustecer la emergencia de imágenes rurales en el interior de la ciudad, consideradas como una forma de reversión de una arcadia eventualmente puesta en

¹¹³² Pilar González Bernaldo de Quirós, *op. cit.*, p. 416

¹¹³³ Fernando Aliata y Graciela Silvestri, *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, pp. 13-14.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 14.

peligro.¹¹³⁵ Por otra parte, las transformaciones de la plaza denotan una creciente preocupación por los procedimientos de “limpieza” visual así como también una valoración positiva de la integración natural con la circulación social y la reconversión edilicia, al tiempo que se evidencia un creciente deseo de controlar el entorno y habitar el espacio público bajo nuevas categorías. En pocas palabras, se trató de construir una espacialidad más ordenada, operación que definiría cierta visión paisajística del entorno -tanto hacia afuera de la ciudad como hacia el interior de la misma¹¹³⁶-, inscripta en un contexto nodal de ampliación de los horizontes de referencia, como profundizaremos en el siguiente capítulo.

A modo de ejemplo de la penetración de estos postulados de ordenamiento dentro del ámbito más próximo a Pueyrredón, algunas notas de los *Anales de la SRA* nos ofrecen indicios. Su director y principal escritor Eduardo Olivera, expresaba en el primer número de la publicación las formas que debían configurar las exposiciones de carácter rural señalando que las muestras tendrían lugar “el primer domingo del mes de marzo del año en que la sociedad determine tenga lugar”. Ideado como un dispositivo caracterizado por su “organización”, las exhibiciones permitirían el buen funcionamiento de las presentaciones, en tanto los animales y objetos destinados a la misma debían “estar en el lugar del concurso dos días antes de su apertura para poderlos clasificar y ordenar”.¹¹³⁷ Se estipulaba también la realización de un “catálogo general” que organice cada una de las 16 secciones correspondientes así como otro folleto que diera cuenta de las premiaciones y menciones de honor. Ambos se venderían en el patio de la muestra. Aunque la modalidad de exhibición rural no resulta novedosa –pues ya se contaban intentos desde 1858 con la exposición de Palermo, piedra basal de la Sociedad Rural-, si lo sería el énfasis puesto en el ordenamiento y clasificación pormenorizada de cada una de las componentes, elementos vinculados con la atención al detalle que expondremos en nuestro último capítulo. En análoga dirección y remarcando la importancia de la buena configuración de una muestra, se le asignará un

¹¹³⁵ Conviene recuperar en torno a la noción metafórica de Arcadia, el planteo de Simon Schama. Según postula, todo paisaje -aún el más natural de ellos- resulta de la acción del hombre y por tanto es una creación cultural: “[Even the landscapes that we suppose to be most free of culture may turn out, on closer inspection, to be its product]”. Véase Simon Schama, *Landscape and memory... op. cit.*, p. 9.

¹¹³⁶ Graciela Silvestri, “El imaginario paisajístico...” *op. cit.*

¹¹³⁷ Eduardo Olivera, “Reglamento para las exhibiciones de la Sociedad Rural Argentina” en *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 1, Buenos Aires, 30/09/1866, p. 57



importante lugar en los *Anales* a los pormenores de la Exposición Universal parisina de 1867, detallando exhaustivamente la ubicación, composición y recorrido de la misma para una correcta apreciación de los productos.¹¹³⁸

También en los *Anales* y conectado con los ejemplos provenientes del ámbito de la sanidad, la barraca de Mariano Billinghamst promocionaba en 1867 su flamante mercado de abasto como un sitio afortunado para el comercio ya que contaba “con toda la publicidad necesaria, aseo y comodidad estimulando a los compradores”.¹¹³⁹ Beneficiando las transacciones con mayor exactitud y prolijidad, la feria favorecía “no solo la rapidez de las operaciones, sino el aseo, conservación, depósitos seguros y estricta exactitud en los pesos y medidas”.¹¹⁴⁰ A juzgar por las precisiones promocionadas por su dueño en distintas publicaciones, limpieza, aseo, orden y exactitud parecían ser claves esenciales del cada vez más solicitado intercambio y desarrollo económico de tenor capitalista.

Pero estas adjudicaciones no se limitaban al ámbito expositivo o comercial. En el décimo número de los *Anales* de junio de 1867 hacía su ingreso como redactor el agrimensor y jurista Juan Segundo Fernández. Las razones de su incorporación estribaron en “la importante clase de estudios a que se ha dedicado”, ya que indagaba las mejores formas en que debía dividirse la tierra. En su primera nota el flamante colaborador citaba al francés Gustave Dupuynode y su *Estudio de economía política sobre la propiedad rural* (1845) al referir que “la división del suelo (...) difunde en la población el gusto del trabajo, la moralidad y el amor al orden”.¹¹⁴¹ Fernández agregaba que “nuestra legislación moderna impulsando esta división (...) no puede menos que ser aplaudida calorosamente cuando se la examina bajo esta faz”.¹¹⁴² Estas observaciones que vinculaban moralidad, sanidad, orden y lo productivamente conveniente no constituyen ejemplos aislados sino referencias más bien recurrentes en los *Anales* y que se ensamblan con la tónica general de la ideología ruralista

¹¹³⁸ *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 14, Buenos Aires, 31/10/1867, p. 441-443; *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 15, Buenos Aires, 31/14/1867, pp. 474-477; *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 16, Buenos Aires, 31/12/1867, 529-531.

¹¹³⁹ Mariano Billinghamst, “Barraca-Feria. Remates de frutos del país” en *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 6, Buenos Aires, 28/02/1867, p. 177.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 178.

¹¹⁴¹ Gustave Dupuynode, *Etudes d'économie politique sur le propriété territoriale*, Paris, Joubert, 1845, p. 48 citado en Juan S. Fernández, “Sobre las leyes que reglan la organización de nuestra propiedad territorial” en *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 10, Buenos Aires, 31/06/1867, p. 295.

¹¹⁴² *Ibid.*



antes referida. De hecho, resultaba común que entre los principales factores considerados desestabilizadores para el desarrollo del sector se destacaban la demarcación de la tierra y los procedimientos de mensura,¹¹⁴³ el abusivo sistema impositivo,¹¹⁴⁴ la calidad de los salarios,¹¹⁴⁵ el sistema de marcas del ganado,¹¹⁴⁶ las condiciones de salubridad,¹¹⁴⁷ la falta de mano de obra competente,¹¹⁴⁸ las formas de reproducción de los animales o las dificultades derivadas de las distancias,¹¹⁴⁹ entre otros. Además de constituir muestras de las demandas políticas y económicas del sector, estas apreciaciones nos permiten visualizar cómo se acentuaban las crecientes necesidades de ordenamiento socio-productivo, debido principalmente a sus “consecuencias trascendentales, tanto en el orden político como en el orden moral y económico”.¹¹⁵⁰ Y es que en definitiva en las bases de la fundación de esta sociedad se estipulaba entre sus objetivos primarios: “Promover por todos los medios posibles la mejora, orden y arreglo de nuestro pastoreo, por métodos más razonados que los actuales (...)”.¹¹⁵¹ Nuevamente el orden se presentaba como una dimensión urgente en el desarrollo del sector.

Teniendo presente estas características que perfilan un contorno general tanto como las asignaciones y los lineamientos de una ideología ruralista a la cual pertenecía Pueyrredón, no resulta extraño que las pinturas de este último tiendan al orden como característica conceptual acaso neurálgica. Bajo este rasero serán obturadas las referencias a pulperías o al alcohol, así como las acciones lúdicas, exuberantes o destempladas, por encarnar algún modo de desorden o desfavorabilidad. A modo de ejemplo y entre las referencias que implicaba la actividad recreativa, Carreño expresaba en su *Manual de urbanidad* que: “El juego es una piedra de toque de la educación” donde el “amor propio

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 295; *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 11, Buenos Aires, 31/07/1867, pp. 330-331; p. 398 y p. 461.

¹¹⁴⁴ *Anales... op. cit.*, n° 16, p. 498.

¹¹⁴⁵ *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 13, Buenos Aires, 30/10/1867, p. 417.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 412-413.

¹¹⁴⁷ *Anales... op. cit.*, n° 6, pp. 177-178.

¹¹⁴⁸ *Anales... op. cit.*, n° 13, p. 417.

¹¹⁴⁹ *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, n° 10, Buenos Aires, 30/06/1867, p. 315.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 296.

¹¹⁵¹ “Bases para la fundación de la Sociedad Rural Argentina” en *Anales... op. cit.*, n° 1, p. 2.



ejerce un imperio absoluto”.¹¹⁵² Por tal motivo también esta esfera debía ser controlada, regulada y sometida, puesto que:

(...) si no hemos adquirido el hábito de dominar nuestras pasiones, sino poseemos aquel fondo de desprendimiento, generosidad y moderación que es inseparable de una buena educación, imposible será que dejemos de incurrir en la grave falta de aparecer mustios y mortificados en los reverses del juego, y de ofender el amor propio de los contrarios, cuando los vencemos, manifestando entonces una pueril y ridícula alegría.¹¹⁵³

El juego se presentaba entonces como una metáfora de la vida en sociedad, circunstancia donde también resultaba necesario practicar la moderación de las pasiones y la buena educación, ambos signos nodales de “civilización”. Ante la eventual dificultad de esta empresa y como medida radical, Carreño aconsejaba la abstención de participar en tales pasatiempos antes que mostrar este tipo de “debilidades”. Esta “moderación” de la actividad recreativa puede ser evaluada como otro síntoma que coadyuvaba en la “desaparición” del mismo dentro del horizonte pictórico de Pueyrredón, pues aunque presente en sus pinturas, se halla claramente delimitado únicamente a la actividad de los infantes, otro “descubrimiento” de la nueva sensibilidad “civilizada”.

Como puede apreciarse, lo “bárbaro” que había que “civilizar” contenía implicancias más hondas que comprendían y al mismo tiempo excedían el territorio ya de por sí difuso del arreglo externo. Lejos de tratarse de instancias superficiales, este expresaba en un amplio sentido diferentes claves de raigambre económicas, morales, políticas y sociales. La “barbarie” poseía además un cariz incompatible con el esquema capitalista por cuanto los sitios lúdicos, de esparcimiento, recreativos o que estimulaban el ocio -como bailes, tertulias o pulperías- resultaban improductivos y por tanto, dignos de censura,

¹¹⁵² Con referencia a la célebre publicación de Carreño, Arnold Bauer señala que tuvo amplia difusión en distintos países de América Latina, destacando la dimensión socio-económica de la obra, apuntada principalmente a los ya germinales sectores medios: [“The Manual is clearly aimed at the incipient `middle sectors´. There is no mention of peasants or rural villagers or any instructions for `others of grater respectability than us´”] Cfr. Arnold Bauer, *Goods, power, history. Latin America’s material culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005 (2001), p. 135.

¹¹⁵³ Manuel Antonio Carreño, *op. cit.*, 1860, p. 106.



amonestación o disciplinamiento.¹¹⁵⁴ Esto ayudaría a explicar la ausencia de tales espacios en las obras de Pueyrredón, pese a –o mejor dicho producto de– que estaban ampliamente extendidos en el imaginario visual y social epocal. Teniendo presente que el control de estos lugares implicaba una gestión de los escándalos y las obscenidades, es posible proponer que los individuos pintados por Pueyrredón son personajes socialmente disciplinados y civilizados en la medida en que no están entregados a la lujuria, al juego, la diversión, el vicio o la algarabía.

Considerando lo expuesto, así como la trayectoria, redes amicales y trabajos de Pueyrredón en el ámbito de la Municipalidad, sería razonable pensar que el artista haya sido un promotor más de estas nuevas exigencias sanitarias y de ordenamiento. Asimismo, el hecho de estar inmerso una atmósfera donde se ponían en consideración este tipo de medidas, le habrían permitido al artista modelar una sensibilidad que vería en las formas limpias, equilibradas, estables y decorosas factores estimulantes no solo desde el punto de vista pictórico sino también desde una perspectiva social y política. Esta hipótesis podría ser reafirmada tanto en sus epístolas como con sus propios registros pictóricos, en algunos de los cuales alude directa y explícitamente a circunstancias de aseo como *La lavandera* (1864), *Lavanderas del bajo Belgrano* (1865), *El baño* (1865), *Bañistas en el Río Luján* (ca. 1860), *Un baño de caballos* (1866) (A5, imágenes 16 a 20). Una nota significativa de estas últimas radica en la jerarquía que adquiere el agua y lo blanco como elementos plásticos ya que en *Lavanderas del bajo Belgrano* las telas que envuelven la “ropa sucia” son de un blanco

¹¹⁵⁴ Uno de los principales telones de fondo sobre los cuales se recortaría la “disipación” estuvo caracterizado por un elemento vegetal. Nos referimos al ombú, del cual existen varias referencias en distintos autores –entre ellos Mitre, Juan María Gutiérrez, Lorenzo Domínguez, Marcos Sastre y Mateo Magariños Cervantes–, quienes verán en esta especie arbórea un “solitario” espécimen, *locus* simbólico proclive al desenfreno, la disipación, la improductividad o la protección del hombre de la pampa. Sarmiento por ejemplo, definirá al ombú como un árbol “oscuro”, “haragán e inútil” que se inscribe como “la siesta de la vegetación”. Cfr. Domingo Faustino Sarmiento, “Paseo público. El nacional, 27/07/1882” en Domingo Faustino Sarmiento, *Obras completas, Tomo XLI: Progresos generales. Vistas económicas*, Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, 1900, p. 368; Bartolomé Mitre, “A un ombú en medio de la pampa” en Bartolomé Mitre, *Rimas*, Buenos Aires, Carlos Casavalle, 1876, pp. 111-115; Marcos Sastre, *El tempe argentino*, Buenos Aires, Imprenta Argentina, 1859, pp. 156 y ss.; Juan María Gutiérrez, “El ombú” y Luis Lorenzo Domínguez, “El ombú” en *Ibid.*, pp. 243-247; Luis Lorenzo Domínguez, “El ombú (A Félix Frías)” en *Correo del domingo*, n° 131, Buenos Aires, 01/07/1866, pp. 420-421; Mateo Magariños Cervantes, “Fibras íntimas” en *Correo del Domingo*, n° 56, Buenos Aires, 22/1/1865, p. 52. Respecto a las implicancias del ombú y su paulatina modificación en la pintura de Pueyrredón véase Lucas Andrés Masán, “Un mundo rural civilizado. Raíces de la barbarie en Prilidiano Pueyrredón” en *METAL. Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, año II, n° 2, La Plata, 2016, pp. 69-76.



reluciente, siendo transportadas sobre la cabeza de la lavandera instantes antes de cruzar un espejo de agua cristalino. *El baño* ofrece en el agua indicios de movimiento y vivacidad con una sutil nota de pinceladas de color blanco, siendo el género que yace a los pies de la bañera -presuntamente depositado allí luego de haber sido usado- de este mismo color. Posiblemente por tratarse de una acuarela en *Las lavanderas* estas notas aparecen mucho menos intensificadas, aunque la prenda que limpia la mujer es blanca y la función compositiva del cauce acuífero resulta un elemento central expresado en un tipo de agua singular: una que lava, limpia y aclara y que, vale decirlo, también es fuente de vida en tanto líquido bebible.

Bien podría argumentarse que muchas de estas singularidades responden a las características de los atuendos de entonces, aunque si observamos el conjunto de detalles en consonancia con los ejemplos expuestos anteriormente y las particularidades del entorno en el cual el artista se desempeña y su obra circuló, nos permiten entrever los postulados de una nueva sensibilidad que observaba favorablemente unos colores determinados o formas de presentación aceptables por sobre otras consideradas más polémicas o divergentes. Conviene enfatizar que al igual que en los ejemplos del capítulo anterior, no hallamos límites nítidos para los alcances de esta sensibilidad, siendo posible observar un replique de los postulados pictóricos de Pueyrredón y sus *lavanderas* en su discípulo Fermín Rezábal Bustillo por ejemplo, en la citada colaboración para el *Correo del domingo* en 1866 (A5, imagen 21).¹¹⁵⁵ Se podría considerar en tal sentido que además de un *cánon* “costumbrista” este tipo de representaciones “típicas” de lavanderas expresaban fundamentalmente también una honda preocupación epocal, en especial de aquellas que se perfilaban asociadas a crecientes exigencias sanitarias, con las implicancias sociales, políticas, morales y visuales de dichos postulados. Se trató de un momento donde se gestionaba no solo la violencia sino también las apariencias. Para tratar de conectar ambas expresiones proponemos un abordaje de la gestión de las apariencias a través de la huella sugerida por la presencia femenina en estas telas.

¹¹⁵⁵ *Correo del domingo*, vol. V, n° 114, Buenos Aires, 4/3/1866

8. IV. La gestión de las apariencias

Comenzamos este capítulo señalando que si la “dulcificación” y el “disciplinamiento” se instalaron paulatinamente como modalidades internas de coacción, las formas del arreglo externo y la “gravedad del porte” pueden ser entendidas como coacciones exteriores que pretendieron modelar las presentaciones. Si unas regularon los intercambios, las otras modelaron las exposiciones: mientras las primeras se encargan de re-encauzar la gestión de la violencia, las otras operan en la gestión de las apariencias. Proponemos ofrecer un trazo más de esta hipótesis focalizando en una figura que merece ser observada con mayor detenimiento como la estampa femenina en estas pinturas.

Si bien escapa a nuestros objetivos y posibilidades con esta pesquisa, conviene subrayar una diferencia sustancial entre las piezas de Pueyrredón y las imágenes sobre costumbres rurales contemporáneas como el rol asignado al componente femenino. Pues comparados con las tomas de Gonnet donde se aprecia un universo explícitamente masculino y aunque en las telas de Pueyrredón esta atmósfera se mantiene, resulta destacable cómo el artista colocó a esta clase de personajes dentro de algunas escenas, lo cual puede verse en principio como una “visibilización” de dicha figura. Ciertamente es que las asignaciones tampoco resultan casuales pues como hemos visto, en muchas de ellas se presenta a las mujeres realizando tareas vinculadas a la limpieza como ocurre en *Lavanderas del bajo Belgrano*, *La Lavandera o Bañistas del río Luján*; mientras que en otras composiciones aparecen más asociadas a instancias de descanso como *Un alto en el campo* o *Un domingo en los suburbios de San Isidro*. La incorporación del elemento femenino responde en este sentido a un aspecto que mencionábamos en nuestro capítulo 2 y que consideramos vinculado a la complejidad de aquel mundo campesino, no compuesto exclusivamente por gauchos díscolos, libertinos y solteros sino más bien por unidades familiares. De hecho si miramos de cerca *Un alto en el campo* existe además otro rasgo de fraccionamiento vinculado no ya a las tipologías de los personajes rurales antes citados sino a la estructura etaria que componen la escena (A5, imagen 22). Podemos apreciar componentes femeninos y masculinos que a su vez aparecen expresados en distintas generaciones que incluyen infantes, adultos y ancianos por igual, casi como una manifestación pictórica de lo que Donald Lowe denominó como



“segmentación de las fases de desarrollo del tiempo” dentro de la familia, producto del ascenso y consolidación de una mentalidad burguesa.¹¹⁵⁶

Bien puede argumentarse que la incorporación de las mujeres de *Un alto en el campo* (A5, imagen 23) o en otros trabajos no resulta una propiedad exclusiva de la pintura de Pueyrredón, por cuanto otras obras también mostraban a estas siendo parte del universo telúrico. Ello había ocurrido en trabajos previos que formaban parte de la tradición pictórica y otras tantas del ambiente artístico contemporáneo como por ejemplo *El baile del gato*, *La pisadora de maíz* o *No te vayas, luz nacida...* (luego convertido en *Idilio criollo*) del ya referido Jean León Pallière (A5, imágenes 24, 25 y 26). Aunque es posible apreciar varias similitudes, resulta destacable que el sentido y el lugar en el cual se colocan unas y otras no parecen responder a las mismas inquietudes. En el caso de Pallière es posible observar que la posición del varón es como una suerte de acreedor de la figura femenina: solventando, fiscalizando o galanteando a esta, rasgo distinto al expresado por Pueyrredón, donde los hombres comparten casi en situación de igualdad la escena junto a las figuras femeninas. Existe igualmente otra dimensión, quizás más sugerente, que nos conecta nuevamente con algo expuesto al comienzo y que nos servirá de ejemplo para navegar por estas inclusiones. Nos referimos a las características de sus vestimentas. Independientemente de la connotación de jerarquía social que el vestuario de cada personaje alude, resulta interesante observar de cerca algunos trazos que habitan en estos pliegues. Regresar al formato que asume el vestuario y en especial el de la mujer, nos brinda la posibilidad de establecer algunas reflexiones sobre otras dimensiones en las cuales se compromete la nueva sensibilidad civilizada.

¹¹⁵⁶ Esta segmentación incluye el descubrimiento de zonas intermedias entre la adultez y la ancianidad tales como la niñez y muy especialmente, la juventud. Es posible considerar en este sentido que la “mentalidad burguesa” “descubre” al niño en tanto entidad independiente y diferente del adulto, con su atuendo, juegos, costumbres y enseñanzas especialmente diseñadas. El propio *Manual de urbanidad* de Carreño apuntaba en esta dirección, junto a otras prerrogativas más generales de la sociedad. Como señala Lowe, el concepto de niñez “empezó siendo un fenómeno urbano, burgués, y de allí cundió por doquier” y aunque esta idea de “descubrimiento” de la niñez ha sido criticada desde la historiografía, es de destacar que la sensibilidad civilizada trajo consigo una “dulcificación” del trato hacia las criaturas, al tiempo que una modelación de su temple y conducta. Según ha expuesto Barrancos, puede comprenderse este énfasis puesto en la familia por ser “una puerta de entrada al ágora del orden republicano”, con la consecuente preeminencia del varón por sobre la mujer y de los adultos sobre los niños. Cfr. Donald Lowe, *op. cit.*, pp. 103-105; José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad... op. cit., Tomo II*, p. 101; Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010, p. 94.



Aunque no es la única expresión de la moda, la vestimenta se vincula estrechamente con esta por su característica de mudanza permanente y referencia social directa y visible. Resulta válido considerar entonces que en la configuración de la “percepción burguesa” la moda “reveló las diferentes funciones del cuerpo en una sociedad más racionalmente organizada [donde] el atuendo varonil se volvió menos espectacular en color y estilo, más utilitario y oscuro, para reflejar la racionalidad del varón en el espacio público” mientras que la moda femenina “pasó por una serie de renacimientos estilísticos, a veces decorativos, a veces escotados, pero siempre antiutilitarios, para indicar la función embellecedora de la mujer en el espacio privado”.¹¹⁵⁷ Aunque esta reflexión podría hacerse extensiva en parte a los ejemplos aquí presentados sobre la moda femenina, lo cierto es que en el caso de Pueyrredón el talante parece afirmarse también en otros postulados, no vinculados estrictamente a la cualidad femenina o masculina de la vestimenta sino a esta en sí misma.

Referimos lo anterior porque independientemente de la posición social, etaria, de género o de jerarquía que invoque cada personaje en sus pinturas, los mismos se hallan configurados bajo ropajes estrictos. En alguna medida podríamos caracterizar que esta gestión de la compostura encuentra relación con nuevas pautas del decoro y distinción europeizantes que comienzan a ser importadas durante este período y que hallarán eclosión en la *high society* finisecular, viendo en las juventudes y las mujeres los más preciados componentes de estas pautas del recato y la sujeción.¹¹⁵⁸ Al mismo tiempo y vinculado con el capítulo anterior, podríamos considerar estas modalidades de la vestimenta como indicios de una civilización de la sujeción que encuentra en la limpieza, el decoro y los vestidos ceñidos una forma de ordenar y contener los cuerpos en el espacio, en sintonía con una idiosincrasia que deploraba las formas exuberantes, desordenadas, abiertas, desproporcionadas y/o rebosadas.¹¹⁵⁹ En este sentido, el hecho de que Pueyrredón haya dado

¹¹⁵⁷ Donald Lowe, *op. cit.*, p. 187.

¹¹⁵⁸ Como expresó Leandro Losada, en el cambio de siglo destacaban los elementos rígidos del vestuario entre los jóvenes y las damas, promoviendo una educación del cuerpo que evitara el predominio de los “cuerpos bastos” y disimulando ciertos movimientos sueltos e impropios de los cuerpos. Entre los adultos de la alta sociedad se cultivó la educación corporal como una forma adecuada de llevar con naturalidad las vestimentas. Véase Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 201-203.

¹¹⁵⁹ Estas operaciones no resultan gratuitas en dimensiones sociales ni tampoco en términos corporales. Un ejemplo lo muestra la introducción del “talle avispa” en 1870, a partir del cual las medidas de las cinturas de las mujeres se redujeron en aproximadamente un 30 %: de 63-70 antes de su introducción a 45-50 centímetros



curso entre sus múltiples proyectos a obras de carácter hidráulico que permitían encauzar los desbordes no deja de ser un dato significativo de una nueva constitución social y perceptiva.

Volviendo a las vestimentas, estas nos ofrecen pautas para considerar un modelo de las presentaciones con el formato que debía asumir el decoro o la compostura. Precisamente observando el ejemplo es válido destacar que como mencionamos, aunque a la figura femenina se le asignó un lugar más protagónico que el sitio satelital construido por Pallière o abiertamente invisibilizadas como en el caso de Gonnet, en las pinturas de Pueyrredón tienen reservadas para sí labores muy específicas como la crianza de los niños o el lavado de prendas. Si bien esta condición se contrapone con el rol destacado que tomaron las mujeres como trabajadoras en el sector rural incluso desde tiempos coloniales,¹¹⁶⁰ no obstante resulta convergente con un momento específico de la sensibilidad local en el cual no solo se construía una visión de la masculinidad sino también de la figura femenina.

Por otra parte conviene señalar que en el plano de las vestimentas los criterios de ambos géneros no difieren demasiado, mostrando una suerte de axioma social que los penetra por igual. Desde luego que no se trata de simples operaciones que pueden ser “visibles” en una pintura sino de configuraciones más complejas que exceden nuestros objetivos, pero que se perfilan en muchos otros ámbitos por los cuales permiten entreverlos. Aludimos a lo que expresamos en nuestro capítulo anterior como una tendencia creciente a la “sujeción” de ciertos elementos de la trama social que en muchos casos son “invisibilizados” y en otros “readaptados” a las nuevas exigencias (tales como ciertos sectores de la compleja población rural, mujeres, niños, ancianos, afrodescendientes, los recientes cirujas e incluso los reos, entre tantos otros).¹¹⁶¹ Respecto de las mujeres vale apuntar que estas “sujeciones” se aprecian además en sus estrictas corporalidades, desligadas de la ornamentación excesiva o las formas voluptuosas que sugieren sexualidad. Las modalidades de “disciplinamiento” de la vestimenta y elaboración de pautas sofisticadas de

con la incorporación paulatina de esta en la moda local, la cual se mantuvo hasta 1910. Cfr. Susana Saulquin, *Historia de la moda en Argentina. Del miriñaque al diseño de autor*, Buenos Aires, Emecé, 2008, p. 53

¹¹⁶⁰ Dora Barrancos, *op. cit.*, pp. 49-50.

¹¹⁶¹ La noción de sujeción y encierro la asimilamos a lo expuesto por Gil Lozano, Valeria Pita y Indi para el estudio de las mujeres en el siglo XIX. Véase Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Indi, *Historia de las mujeres en Argentina*, Tomo I: Colonia y siglo XIX, Buenos Aires, Taurus, 2000, p. 23.



presentación son visibles no solo en las pinturas de Pueyrredón sino también en las formas que asumió la etiqueta y los trajes que poblaron las publicaciones, entre ellos la incorporación de los solicitados figurines de la moda parisina en el *Correo del domingo* (A5, imágenes 26 a 39).

Cabe destacar que estos no solo resumían en imágenes las tendencias en materia de corte y color para las personas influenciadas por la moda, sino que en muchos casos proporcionaba instrucciones detalladas para confeccionar la prenda al usuario, sobre finales del siglo XIX. En tal sentido y como apuntó Root “las mujeres argentinas se habrían apropiado de muchos estilos para transformarlos y decidir cuando usar la imagen como un modelo y cuándo apartarse de sus diseños”.¹¹⁶² Sin embargo en esta primera etapa donde aún no se comercializaba masivamente la indumentaria femenina como si lo harían décadas después, cabe considerar que los figurines en particular y la moda en general modelaron un horizonte de pertenencia, distinción y ubicación social. Este incluía los “caprichos” de la “última” moda en Francia e implicaba modelos diseñados para distintas ocasiones y lugares, desde trajes de noche o indumentaria más cotidiana hasta vestidos “de fantasía”.

En el propio *Correo del domingo* se referían a la moda y sus implicancias como una forma de novedad netamente asociada como “imagen de uno mismo” y “elemento moderno”. Así lo ponía de relieve el periodista y militar español Adolfo Llanos y Alcaraz al señalar que “(...) la moda es una vieja de edad incalculable, que posee escasa colección de cosméticos con los que se ha empeñado en estar siempre joven”.¹¹⁶³ En este sentido cabe apuntar que los figurines expresaban formas del arreglo contemporáneo que marcaban la actualidad de los atuendos ya que: “Todos nos reímos de los figurines de hace cincuenta años, como dentro de otros cincuenta años se reirán de los nuestros. Esta es la mejor prueba de que la moda se divierte con nosotros”.¹¹⁶⁴

Desde otra perspectiva y en consonancia con algunas de las líneas por medio de las cuales se trazó la figura femenina en la segunda mitad del siglo XIX, resulta válido subrayar un criterio que se articulaba recurrentemente en muchas de estas modalidades expresivas como el de la juventud. En tal sentido es posible apreciar un esfuerzo por aludir a la mujer

¹¹⁶² Regina Root, *Vestir la nación... op. cit.*, pp. 220-221.

¹¹⁶³ *Correo del domingo*, vol. IV, n° 77, 18/06/1865, pp. 394-395.

¹¹⁶⁴ *Correo del domingo*, vol. IV, n° 77, 18/06/1865, pp. 394-395.



joven, agradablemente presentada, convenientemente ceñido su cuerpo y especialmente arreglada, al margen de una tónica general en la cual se la invisibilizaba o se reducía su cuerpo y función social a ciertos menesteres o espacios.¹¹⁶⁵ Como ha expresado Barrán, la nueva sensibilidad trajo consigo también la dominación de la mujer en una cultura que concibió su posición como subalterna a las figuras masculinas del padre, el esposo o el hermano mayor.¹¹⁶⁶

Si lo anterior expresa formas de jerarquización de los géneros en este singular momento histórico, también es posible apreciar una gestión diferencial de Pueyrredón respecto a las proximidades físicas. Pues si en los ejemplos de Pallière antes mencionados los cuerpos femenino y masculino se presentaban con muy poco distanciamiento entre sí, en las telas de Pueyrredón es posible advertir un mayor distanciamiento social. Esto podría ser explicado de diferentes maneras, sugiriendo hipótesis muy provisorias tales como la experimentación individual del espacio social en uno y otro artista o bien una mirada más amplia que concebía un espacio físico con mayor extensión o tal vez la sugerencia de mayores libertades en el ámbito rural que en el urbano.¹¹⁶⁷ Incluso puede tratarse de una combinatoria

¹¹⁶⁵ Aunque durante esta época el rol de la producción icónica en sus distintas manifestaciones estaba virtualmente monopolizado por hombres, es posible encontrar ejemplos de mujeres vinculadas de diversas maneras a la creación visual. Así lo demuestran ejemplos más o menos afortunados como los de la pintora Procesa Sarmiento -hermana de Domingo Faustino Sarmiento-, la retratista y profesora de dibujo Antonia Brunet de Annat, las retratistas Enriqueta Scheizer y Magdalena Villegas, Josefa Aguirre y sus cuadros bordados en la década de 1870, y otras vinculadas al ramo fotográfico como Carmen Molina, Luisa Echeverte -esposa de Carlos Aldanondo- y Antonia Tejena -española casada con Pablo Rocatagliatta-. Debe destacarse asimismo la importante labor previa efectuada por la litógrafa y retratista Adrienne Pauline Macaire de Bacle durante la década de 1830 en la confección de ilustraciones para *El Museo Americano* (1835-1836) o *El Recopilador* (1836). El rol de estas mujeres abocadas al trabajo visual ha sido sin embargo muy poco explorado por la historiografía, salvo indagaciones más recientes en las cuales se reivindica el papel de ciertas expresiones -otrora consideradas de menor relevancia- como la creación de banderas, la elaboración de bordados, pequeñas esculturas y los arreglos con flores, entre otros. Véase *Registro de los contribuyentes de la Ciudad de Buenos Aires. Año 1870*, Buenos Aires, El Nacional, 1870; *Cédula Censal por Estados*. Buenos Aires, Vol. I, Sección 1º, Buenos Aires, 1869, p. 1033; Antonio Pillado, *Diccionario de Buenos Aires... op. cit.*, p. 324; Vicente Osvaldo Cutolo, *Diccionario... op. cit.*, Tomo I: A-C, pp. 288-289; José A. García Martínez, *Sarmiento y el arte de su tiempo*, Buenos Aires, Emecé, 1979, p. 56 y pp. 60-64; Lily Sosa de Newton, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, p. 587; Silvia Vera Ocampo, "Las artistas plásticas en la Argentina del siglo XIX" en Lea Fletcher (Comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994, pp. 302-305; Georgina Gluzman, *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2014. [Tesis doctoral], p. 132 y p. 74; María Elizabeth Clavel, *Procesa Sarmiento; mujer pionera del arte nacional y provincial. San Juan. Siglo XIX*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, 2016 [Tesis de maestría], Lucas Andrés Masán, *Ahora sin moverse!!!... op. cit.*, pp. 190-191.

¹¹⁶⁶ José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad... Tomo II... op. cit.*, p. 153 y ss.

¹¹⁶⁷ Independientemente de los criterios que configuran un género pictórico diferente y más intimista como el retrato, resulta estimulante la comparativa con obras célebres como los retratos de Santiago Calzadilla (1859)



de estos factores y algunos otros que ignoramos. Al margen de estas especulaciones, lo que nos parece claro aquí es que el contacto diferente que ofrece Pueyrredón nos muestra cierta prudencia para colocar visualmente el encuentro de las corporalidades, postura atravesada por la sensibilidad civilizada con sus criterios sociales y morales que deplorarían el roce de los mismos por considerarlos abiertamente “ofensivos”, “incivilizados” o destemplados. Esta suerte de depreciación del contacto físico parece expresarse con claridad en una caricatura de Henry Meyer donde refería a la salida de las carreras de caballos de Belgrano en 1864 (A5, imagen 40). Allí se ponía en evidencia no solo una instancia de sociabilidad congestionada sino que se aclaraba textualmente que la misma resultaba indeseable al señalar que: “LA SALIDA. Tipos de ambos sexos... ¿Cuál es el bello? Ninguno!”.¹¹⁶⁸

Todo parece indicar que se refrendaba las notas desfavorables producidas por la aglomeración de personas. Sin embargo consideramos que tal vez este no sea el fondo de la cuestión ya que existen otros ejemplos que nos llevan a preguntarnos si realmente existía una deploración del contacto intersubjetivo o si en verdad se condenaba más bien los distintos formatos que asumían o promovían el desorden. Ello parece aclarar en 1869 la pluma de Henry Stein para *El Mosquito*, al referirse en febrero de aquel año al carácter abarrotado de la ciudad que celebraba el carnaval, aunque con mucha presencia física, en tranquilidad comparada con las acciones destempladas de tiempos pasados donde las “bromas hidráulicas” resultaban las notas dominantes (A5, imagen 41). Esta hipótesis será cotejada más adelante cuando analicemos específicamente la prioridad dada al orden como modelación especialmente afortunada de la dinámica social de estos nuevos tiempos.

Independientemente del carácter solemne de la imagen nos interesa remarcar aquí que el “antes” y el “ahora” parecen discriminarse no solo a partir de las modificaciones edilicias de la ciudad o de la mayor concurrencia de público, sino también por la pompa y la ceremonia de una sociedad que se iba ampliando, complejizando y se iba en varios sentidos civilizando. También la comparativa ensayada por Meyer distingue una instancia lógica de temporalidad que involucran un pasado y un presente que, al mismo tiempo que tiempo actual es proyección a futuro y previsión. El carácter represivo que encierra la ilustración

o José Gerónimo Iraola (1864) donde se presenta una superficie más abigarrada y con individuos que aunque solitarios, se hallan no obstante muy próximos a -y rodeados de- objetos y mobiliarios de distinto tenor.

¹¹⁶⁸ *El mosquito*, año 2, n° 77, Buenos Aires, 5/11/1864.

no deja de ser llamativo y responde por cierto a las formas con las cuales se intentó atemperar las pasiones excitadas por el carnaval durante buena parte de nuestro período. Más allá de las implicancias simbólicas de esta celebración *per se* -obturado por Rosas en 1844 y vuelto a celebrarse a partir de 1854-, la imagen aludía a una práctica que se recobraba con ahínco, siendo precisamente en 1869 la celebración del primer corso transcurrido en la calle Victoria, aunque con la expresa prohibición de emplear “juegos con agua”. Así lo remarcaban con tono mordaz y con su habitual inconformismo *El mosquito*, conectando la lamentación de la medida con lo expuesto hasta aquí ya que a “Las mujeres son las que menos se felicitan de estas medidas hidráulicas. A ellas no les gusta mucho en carnaval el agua y los huevos”.¹¹⁶⁹ Ello debido a que se trataba de instancias destempladas propias de otras épocas de desenfreno pues como parte de estas notas civilizantes recuperaban entonces que “Los diarios serios de Buenos Aires han puesto el grito en el cielo contra la pobre agua y los pobres huevos. Han calificado de bárbaro e inmoral el juego con esos elementos”.¹¹⁷⁰ Desde la publicación se criticaba la medida al remarcar que atentaba contra las ya de por sí escasas costumbres de aseo de los habitantes puesto que “Ustedes no ignoran que la ciudad de Buenos Aires, para timbre y honor de la República Argentina, es una de las ciudades mas sucias de este mundo. Saben también que una gran parte de nuestros moradores no se lavan la cara ni el resto del cuerpo sino por una gran casualidad”.¹¹⁷¹ Enfatizaban la reprobación a la medida puesto que “prohibir el juego con agua ha sido quitar un elemento de higiene a estas gentes”, en tanto “Esas aspersiones, esas ablusiones, esas roseadas con jeringa y esas inmersiones en tinas que se hacían durante el carnaval, daban un mayor realce a la belleza de nuestras doncellas y aun a la de las que no lo son”.¹¹⁷² Aunque con tono crítico y a contrapelo de las medidas gubernamentales, *El mosquito* también presentaba su alegato evidenciando notas civilizantes conectada con la limpieza, la “virtud primordial para el cuerpo burgués”.¹¹⁷³

Consideramos que esta acción nos permite capturar un sutil desplazamiento de la sensibilidad que si bien parece deplorar la proximidad de las corporalidades, al mismo

¹¹⁶⁹ *El mosquito*, año VII, n° 317, Buenos Aires, 14/02/1869.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*

¹¹⁷¹ *Ibid.*

¹¹⁷² *Ibid.*

¹¹⁷³ Donald Lowe, *op. cit.*, p. 187.



tiempo valora la sujeción -física y simbólica- de los cuerpos en el ámbito público. Es dable postular que lo próximo quedaba reservado para la esfera de la privado -otro reducto creciente de la época-, en el medio de una gestión de la privacidad propia de una mentalidad burguesa en expansión y de la inclusión de los criterios de afrancesamiento de las costumbres íntimas.¹¹⁷⁴ En este escenario y regresando a lo expuesto sobre las sujeciones de la mujer, también esta hallaría su “encierro”.¹¹⁷⁵ Con esto queremos señalar que, en consonancia con lo expuesto por Peresán e Iglesias respecto a la mirada “no objetualizante” que tiene Pueyrredón en sus retratos de intimidad como *El baño*,¹¹⁷⁶ dicha visión se remarca con estos ejemplos en los cuales las mujeres no están ajenas a la atmósfera general que dominaba ya sea las composiciones en sentido particular o el horizonte conceptual de las mismas. Independientemente de sus protagonismos disociados y con apariciones diversas, las figuras femeninas comparten un horizonte común, pues al igual que los hombres estas también están siendo sujetadas. Si bien con distintos objetivos y finalidades, las figuras femeninas del ámbito rural comparten sin embargo una tónica general con los hombres telúricos: *estar siendo* civilizadas.¹¹⁷⁷ Y esta es una operación clave que se materializa desde el mundo urbano hacia el universo rural.



Como ha quedado expuesto en nuestro capítulo 6, estos actos icónicos forman parte de un repertorio que buscó acentuar la importancia del sector rural en el seno de la ciudad y

¹¹⁷⁴ Laura Malosetti Costa, “Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón...” *op. cit.*, pp. 132-133.

¹¹⁷⁵ Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Indi, *Historia... op. cit.*, p. 23.

¹¹⁷⁶ Los autores señalan que Pueyrredón en esta obra “incorpora una actitud activa de la mujer, que ya no solo aparece sino que es protagonista”. Véase Andrea Peresán Martínez y Aimé Iglesias Lukin, *op. cit.*, pp. 136-137.

¹¹⁷⁷ Como señala Goldwaser la Generación del 37 fueron “los primeros pensadores de la elite que incorporaron a la figura de la mujer” desde múltiples aristas y con distintos objetivos. Creemos que a diferencia de estas modalidades presentes en décadas previas, en el caso de Pueyrredón no se trató de apelar a la mujer como *objeto*, ni como *excusa* ni como *intrusa* sino más bien como un componente más de una traza social compleja que incluyó -de manera no objetualizante- y visibilizó a esta como parte del entramado social. Pese a diferenciarse de sus contemporáneos en la forma de incorporación del elemento femenino, se mantiene la tónica de encarnación de ciertos valores “civilizados” como la abnegación, el trabajo y la vida familiar. Cfr. Nathalie Goldwaser, “Civilización, mujer y barbarie. Una figura dislocante en el discurso político de la Generación del 37 argentina” en *La manzana de la discordia*, vol. 5, n° 1, 2010, pp. 79-93; Aimé Iglesias y Pérez Lukin, *op. cit.*; Malosetti Costa, *Los desnudos... op. cit.*; Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina posmoderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, p. 31.



que respondió a determinados criterios considerados aceptables. Implicaron a su vez un conjunto de pautas culturales que articulaban una configuración sensible que paulatinamente se posicionó como un discurso dominante y que, con el correr de las décadas se transformaría en un paradigma hegemónico de dominación, control, ordenamiento y prevención.

Lo que estas pinturas nos ofrecen, junto a las declaraciones, medidas y reglamentaciones son pistas respecto a la valoración positiva que se tenía del color blanco como símbolo de pureza, limpieza, asepsia y desinfección. Al mismo tiempo nos indican huellas respecto de las preocupaciones de los contemporáneos sobre la higiene tanto privada como pública. También nos permiten vislumbrar inquietudes relativas a la salud, las maneras del decoro y la modificación de ciertas pautas culturales, espaciales y visuales.

Más no solo la “higiene” es considerada favorablemente. Algo similar ocurría con el color blanco, el cual encarnaba tanto una referencia sanitaria como otras asignaciones simbólicas específicas, sea para desvincular a la ciudad del antiguo orden rosista o para establecer criterios confiables de templanza, claridad y confianza. Los personajes campesinos pintados por Pueyrredón -tanto hombres como mujeres, ancianos y niños- parecen condensar estas sutiles asignaciones, siendo individuos plausibles de ser incorporados a la trama social pues ya no representan un peligro ni encarnan pretéritas formas del desenfreno. Esta atemperación de los sujetos rurales denota también un clima donde la pacificación de la sociedad convergía con la dulcificación de la misma, deplorando la violencia, sujetando los cuerpos y proponiendo una atemperación de las pasiones a través del vestuario. En otro orden, se trata de prendas que no han perdido sus cualidades esenciales -como el brillo, la textura o la coloración- y que mediante su constricción modelan estos cuerpos rurales, pudiendo ser interpretadas como notas simbólicas de sujeción y dominio de las corporalidades, configurando estrictos individuos que lucen civilizadas envolturas.

Tales rasgos configuran un modo de presentación basado en la gravedad del porte, esquema mediante el cual Pueyrredón asignó particularidades a sus personajes, modelados bajo una sensibilidad que recomendaba, estimulaba y valoraba una gestión de la propia imagen en términos diferenciadores respecto a la sensibilidad “bárbara”, desaliñada, desprolija y desmesurada. Paulatinamente se configuran así nuevas pautas de escrúpulos que verán en la suciedad, el vicio, la disipación, el desarreglo y el ocio instancias socialmente



deplorables y culturalmente divergentes. Al mismo tiempo se instituyen imágenes sobre la mujer como individuos conectados con ciertos sectores de la vida en comunidad, encerradas tanto en sus vestidos como en su privacidad. Se promoverán así patrones asociados a la limpieza, la higiene, el trabajo, el “empaquetamiento” ordenado del propio cuerpo y la “gravedad del porte” como formas deseables e imaginadas de un vivir en comunidad.

Si hasta aquí nos hemos abocado a lo estrictamente visible no ha sido por casualidad. Pues este compromiso con las adecuadas presentaciones asigna finalmente un sitio privilegiado a la “mirada”, en tanto primer contacto con los fenómenos de índole social, comercial, personal, intelectual o emocional. Esta deriva se inscribe en un complejo proceso mediante el cual se jerarquizó con mayor presencia lo visual y cuya valoración podríamos situar en una trama dominada por un espíritu moderno entre los curiosos porteños, el cual puede ser conectado metafóricamente con la naturaleza de lo pictórico precisamente en dos dimensiones. Nos referimos a la ampliación de horizontes y la atención al particularismo. De cada uno de ellos nos encargamos en los últimos dos capítulos.



Introducción

Hemos visto como las obras de Pueyrredón condensan un conjunto de pautas culturales de carácter “civilizadas”, promocionadas en desmedro de una imaginada “barbarie” campesina que había sido fuertemente estimulada desde otros campos como la literatura o las producciones visuales. En los últimos dos capítulos examinamos de qué modo un espíritu epocal que pondera el vértigo y la estimulación sensorial hace síntoma en los registros pictóricos de nuestro artista, los cuales evidencian al tiempo que impulsan dos operaciones relacionadas entre sí que modelan rasgos de una nueva visión: la ampliación y el particularismo. En este capítulo nos ocuparemos de la primera de ellas.

Cabe referir que existen dos fenómenos cardinales que permitirán trazar una primera parte del mapa de aquella actividad visual. Aludimos al creciente posicionamiento que adquiere lo visual en un contexto de amplificación de los horizontes de referencia. A través del examen de la prensa y más precisamente de dos publicaciones ilustradas como *El Mosquito* y el *Correo del domingo*, daremos cuenta de un entorno visual que se amplía y de un entorno urbano que experimenta un proceso de expansión, tanto hacia su interior como hacia el exterior. Se trata de una ciudad ansiosa que se visualiza próxima, cercana e incluso enlazada al mundo; en consecuencia se ve, muestra e imagina a sí misma de un modo diferente.

El desarrollo de este capítulo permitirá explicar un rasgo central de la pintura de Pueyrredón como la tendencia a extender su mirada sobre otras zonas allende su círculo de sociabilidad y pertenencia. Al mismo tiempo, arrojará valiosas claves para comprender los sentidos implícitos en las relaciones físicas de sus pinturas, como registros que condensan una buena porción de la actividad visual del pasado.



9. I. Jerarquización y complejización de lo visual

Como hemos visto en capítulos previos, las transformaciones experimentadas por la sociedad porteña desde mediados del siglo XIX fueron de gran profundidad y asumieron multiplicidad de perfiles para los contemporáneos. En el seno de estos urgentes y sutiles trastocamientos se asistió a una puja entre dos sensibilidades que interactuaron entre sí y que hemos definido como “bárbara” y “civilizada”. Observando los mecanismos que articularon esta conflictiva interacción es posible advertir una creciente importancia dada a lo visual, la cual se expresó en al menos dos dimensiones estrechamente conectadas como son la expansión de las imágenes técnicas junto a la emergencia de publicaciones que otorgaron jerarquía a lo icónico en sus páginas. Ambos aspectos actuaron sinérgicamente provocando múltiples estímulos que devendrán en un trastocamiento paulatino pero radical de la sensibilidad visual porteña. Veamos de qué manera operaron y qué vinculaciones pueden establecerse con las pinturas de Pueyrredón.

Antes aludimos a la heterogeneidad que modeló la cultura visual de Buenos Aires durante la década de 1860 con la proliferación de dispositivos, ofertas y procedimientos que constituyeron una marca indeleble de modernización en una sociedad que comenzó a ver(se) y mostrar(se) de otras maneras. Algo similar ocurrió en el ámbito de las publicaciones, pues visto de un modo general, mientras la cultura visual tendía a complejizarse con un ritmo por momentos frenético también el terreno de la prensa experimentaba significativas mutaciones acompañando e incidiendo sobre el citado de desarrollo. La prensa constituyó asimismo un ámbito favorable al impulso del ideario moderno que, en sintonía con la diversidad reinante en estos años, presentó un aumento considerable en la cantidad de impresos. Si nos situamos en la década de 1860 podemos destacar la segunda época de la *Revista del Plata* (del ingeniero saboyano Charles Henry Pellegrini en 1861), *La Revista de Buenos Aires* (creada por los abogados Miguel Navarro Viola y Vicente Quesada en 1862), *El mosquito* (fundada en 1863), el *Correo del Domingo* (impulsada por José María Cantilo en 1864), los *Anales de la Sociedad Rural Argentina* (dirigida desde 1866 por Eduardo Olivera), *La Revista Argentina* (erigida en 1868 por José Manuel Estrada), la *Revista El Progreso* (de carácter masónico, instituida por el abogado español Miguel Roig en 1869), la *Revista del*

Archivo General de Buenos Aires (promovida por Manuel Trelles en 1869) o la *Revista de Legislación y jurisprudencia* (establecida en 1869), entre otras.¹¹⁷⁸

Cada una de estas publicaciones asumió distintos perfiles –formales, editoriales y de público-, mantuvieron existencias dispares, experimentaron circulaciones asimétricas y le confirieron distintas jerarquías a lo visual, en algunos casos prescindiendo de esta modalidad comunicacional. También es posible detectar la emergencia de un fenómeno que se enfatizará décadas después como la “compartimentación” del público lector, con una prensa que lentamente comienza a buscar nichos específicos de consumidores, ya sea por temáticas, géneros o tipos de informaciones. Debe remarcar que como actor político la prensa desempeñó una importante función en la constitución del incipiente Estado Nacional, con la promoción de determinadas visiones de la sociedad sobre sí misma y focalizando la atención sobre ciertas acciones en desmedro de otras, siendo posible ver en este órgano la misión del cuarto poder estrechamente conectada “a una idea iluminista y civilizatoria”, lo cual se inscribirá a su vez como otra “marca indeleble de la modernidad”.¹¹⁷⁹ Producto de lo anterior, y esto resulta importante para nuestros fines, la multiplicidad y diversidad de impresos acentuó no solo la movilidad de un creciente mercado editorial sino que en muchos casos contribuyó a la proliferación de imágenes, horizontes y sentidos asociados.

Un aspecto digno de subrayar respecto de las características que asumió lo visual en algunas de estas publicaciones, es que durante los sesenta se asistió a una manifestación

¹¹⁷⁸ La emergencia de publicaciones diversas autodenominadas “Revistas” sugiere algunas notas relevantes. Por un lado ofrece una pauta respecto al creciente “deseo de variedades” que caracteriza a buena parte del siglo XIX. En palabras de Victor Goldgel, la atención a la variedad implicaba una operatoria que se agudizaría con el advenimiento de la modernidad, la cual “terminaría por hacer de la variación la manifestación privilegiada de lo dulce –tanto de sus atractivos como de sus peligros-.” En otro sentido, la proliferación de “revistas” de distinto tenor indica cierta permeabilidad en la atmósfera literaria, en tanto aquellas a diferencia del periódico, poseen otra estructura, exigencias, objetivos y procedimientos. Presentadas como elementos diferenciados tanto de los “diarios” como de los “libros”, las revistas se situarían en un punto equidistante: respecto al libro es “rápida” y respecto al diario es “tranquila” o “duradera”. Visto desde otra dirección, vale decir que en la época el concepto de revista definía también una dimensión singular en la gestión de las heterogeneidades. Ejemplo de esta conceptualización es el empleo del término “Revista Social” en el *Correo del domingo* para referir a las diversas vicisitudes de la sociedad local. El concepto de “revista” entendido en este sentido, implicaría no sólo una forma de abarcar la cada vez más creciente diversidad, sino también de mantenerse actualizado y estar al día. Como expresa Goldgel, el término “revista” resulta así por demás estimulante, en tanto “funciona como un caleidoscopio: un pequeño instrumento capaz de proporcionarnos combinaciones sorprendentes de manera casi infinita”. Su inclusión en este período es una muestra más de las ansiedades modernas. Cfr. Victor Goldgel, “Caleidoscopios del saber...” *op. cit.*, pp. 284-286.

¹¹⁷⁹ Marcelo Garabedian, Lida Miranda y Sandra Szir (Coords.), *Prensa Argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Teseo, 2009, p. 15.



novedosa que marcará con virulencia el pulso del proceso de modernización no solo de la prensa sino también de la sociedad en su conjunto. Nos referimos al reporte visual de eventos noticiosos, el cual se trató de una nueva modalidad híbrida que “por diversos motivos y con distintos rasgos, emergió en Buenos Aires en la década de 1860”.¹¹⁸⁰ También caracterizada como “noticia ilustrada” en virtud de su hibridez, esta nueva estrategia comunicacional implicó una conjunción entre eventos actuales e iconografía, en un marco donde la prensa periódica “le asignó a lo visual un espacio destacado y se constituyó en un fenómeno de valor cultural significativo”.¹¹⁸¹ Este ejemplo que destaca la importancia de la nueva convergencia entre visualidad y prensa evidencia dos procesos paralelos. Pues si por un lado la incorporación de imágenes nos remite a la importancia que la misma iba adquiriendo en la sociedad debido a la complejización de la cultura visual aludida en el capítulo 4, el hecho de que lo visual continúe ganando terreno alude también a las posibilidades técnicas que permitieron tanto el empleo como la difusión las mismas. El matrimonio entre prensa e imagen permitió así calibrar nuevos horizontes bajo un prisma que involucraba y estimulaba el consumo intertextual.

Con lo anterior queremos remarcar que la propagación de iconografías no se limitó únicamente a los sitios ya explorados de exposición o inmersión visual sino que también fue ganando terreno en el ámbito de las publicaciones, muchas de las cuales se concibieron abiertamente con una marca de distinción vinculada a ella, por cuanto eran “ilustradas”. Pongamos por ejemplo los casos de *El Mosquito* y más especialmente debido a su conexión con Pueyrredón, el *Correo del Domingo*. Ambos convirtieron a la imagen -por distintos motivos y con diversas finalidades- en instrumentos centrales de su táctica comercial. Ya sea como matriz modernizante, impronta editorial diferenciadora, estrategia de captación de público o bien como un conjunto de todas ellas, lo cierto es que ambas presentan rasgos específicos que la vinculan estrecha y cabalmente con la imagen. *El mosquito* orientado a la sátira y la burla de la política y la sociedad doméstica, presentado como un periódico satírico ilustrado “al modo del *Punch* londinense o *Le charivari* parisino”.¹¹⁸² El *Correo del domingo* por su parte, pensado como un periódico literario que ofrecía distintos tipos de géneros, de

¹¹⁸⁰ Sandra Szir, “Reporte...” *op. cit*

¹¹⁸¹ Sandra Szir, “Reporte...” *op. cit*

¹¹⁸² *El mosquito*, año 1, n° 1, Buenos Aires, 24/05/1863.

diversas procedencias y con la frecuencia semanal que su nombre indica, presentaba semejanzas con publicaciones como el valenciano *Fénix*, surgido en la década de 1840.

Conviene enfatizar que ninguno de estos dos ejemplos constituye el primer intento de prensa ilustrada, aunque si tal vez los más valiosos por su carácter programático y por el sitio destacado que le otorgan a la imagen en sus páginas. En concreto y referido al *Correo del domingo*, los contemporáneos ponían de relieve no sólo su valor en tanto órgano visual/ilustrado sino que expresaban además su genealogía, estableciendo continuidades con otras publicaciones que habían hecho de lo visual un ámbito de preocupaciones. Vicente Quesada en las páginas de *La revista de Buenos Aires* destacaba en febrero de 1865 el valor del *Correo* y la vinculación que existía entre éste y un noble antecesor como el *Museo Americano*:¹¹⁸³ “La parte ilustrada del *Correo*, que es su especialidad, ha sido desempeñada con habilidad. Nos recuerda *El Museo Americano* y el *Recopilador* de otro tiempo”.¹¹⁸⁴ No solo la parte “ilustrada” era su “especialidad” sino que en no pocas ocasiones de aquella reseña, y pese a estar inscrita en un medio que no ponderaba especialmente este recurso, Quesada ponía de relieve también la importancia de la imagen, generalmente “acompañada” por bellos textos, muchos de ellos surgidos de la notable pluma de Juan María Gutiérrez.¹¹⁸⁵

¹¹⁸³ Sobre el *Museo Americano* cabe decir que constituyó el primer periódico ilustrado del Río de la Plata, fundado en 1835 por César Hipólito Bacle. Por su carácter de pionera se trata de una de las primeras publicaciones que instalan la “cultura de la imagen” y la prensa ilustrada en estas latitudes y como refiere Sandra Szir, la significación cultural de esta publicación “debe buscarse paralelamente en el contexto intelectual y político de producción y circulación, pero también en sus modos de realización materiales. El semanario puede comprenderse como un ensayo de fabricación de un producto cultural que conjugaba modalidades textuales y visuales, que puso a prueba tecnologías de comunicación, ligadas a la producción de impresos y a las artes visuales, intentando conformar un público lector y procurando a su vez, educar su mirada”. Prosiguiendo dicho postulado, que el *Correo del domingo* sea definido en su época como continuador de esta pionera publicación no resulta un dato accesorio, en tanto representaría una línea de prolongación en la “educación de la mirada”. Véase Sandra Szir, “Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. ‘El museo americano’ (1835-1836)” en *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, vol. 18, n° 36, jul-dic 2010, pp. 296-332; Hernán Pas, “Leer (con) imágenes. Litografías y prensa periódica en los procesos de lectura y escritura a mediados del siglo XIX en el Río de la Plata” en Verónica Delgado, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers (Coords.), *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata, 2014; p. 72; Sandra Szir, “Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina. Migraciones y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX” en *Nuevos Mundos, mundos nuevos*, n° 7, 2017 [en línea]

¹¹⁸⁴ *La revista de Buenos Aires*, tomo VI, año II, n° 22, Buenos Aires, febrero de 1865, p. 314.

¹¹⁸⁵ A modo de ejemplo y con relación al retrato de Esteban Echeverría del número 10, Quesada refiere que: “al retrato de Meyer le acompaña esta vez el retrato moral del escritor, hecho con maestría por el doctor don Juan María Gutiérrez”. Similar operatoria se advierte en otros “retratos” como por ejemplo el de Beatriz Cenci



Lo anterior significa tan solo un atisbo de esta compleja y por momentos tensa relación imagen-texto que habitó el interior de publicaciones como el *Correo del domingo* o *El Mosquito*. Si centramos nuestro foco en la dimensión visual el primer detalle significativo radica, como hemos expresado, en su autodenominación de “ilustrados”. Ello nos ofrece indicios respecto al rol que se le confería a la imagen, tanto desde lo discursivo como desde lo material, teniendo la misma una localización destacada. Siguiendo esta huella es posible observar otra característica peculiar que aporta datos relevantes: conforme se van desarrollando estas publicaciones y en sintonía con lo que parecen ser las exigencias crecientes de imágenes, ambas experimentan variaciones significativas en sus portadas, volviéndose más llamativas desde el punto de vista icónico (A6, imágenes 1 a 4). Mientras que *El Mosquito* realiza una paulatina modificación de su frontispicio, en el caso del *Correo del Domingo* el traspaso se efectúa abruptamente en la semana del 10 al 17 de julio de 1864, entre los números 28 y 29 (A6, imagen 5). Estas alteraciones, las cuales responden principalmente a determinantes técnicas como las mejoras en las modalidades de impresión y la incorporación de nuevas tipografías y recursos gráficos, también nos ofrecen rastros respecto a la creciente oferta y demanda icónica de esta sociedad.¹¹⁸⁶ Las variaciones de estas portadas no se inscriben como marcas exclusivas de la prensa ilustrada ya que periódicos “clásicos” desde el punto de vista de su formato como el *Standard* de los hermanos Mulhall, también se vieron estimulados a impactar a su público con nuevas posibilidades gráficas. Así lo muestra la variación de su frontispicio desde su lanzamiento en 1861 hasta 1863 (A6, imagen 6), momento a partir del cual se ajustan detalles para configurar en enero de 1864 el formato que mantendría por casi tres décadas en su encabezado (A6, imagen 7). Esto nos muestra no solo el sitio valioso otorgada al componente visual sino también la importancia dada al detalle -sobre la cual volveremos en el próximo capítulo- así como también las nuevas posibilidades que la técnica de impresión iba ofreciendo a estos célebres hermanos.

realizado por Guido Reni y comentado por F. Guerrazi. Cfr. *La revista de Buenos Aires*, año II, n° 14, Buenos Aires, junio de 1864, p. 311; *Correo del domingo*, vol. I, n° 10, Buenos Aires, 06/03/1864, p. 145; *Correo del domingo*, vol. III, n° 81, Buenos Aires, 16/07/1865, pp. 465-466.

¹¹⁸⁶ Como muestra Claudia Roman, *El mosquito* experimentó paulatinamente con distintos aspectos en su frontis, aspecto que respondía a determinantes de carácter económico. Teniendo en cuenta ello, nos interesa remarcar que una de las decisiones que se tomó para posicionarse en el creciente mercado satírico fue precisamente de carácter visual: incluir mayor superficie gráfica en sus portadas. Que el *Correo del Domingo* opere de manera similar parece confirmar nuestro postulado de avidez icónica. Cfr. Claudia Roman, *op. cit.*, pp. 109-111.



En estrecha vinculación con lo anterior debe tenerse en cuenta que se asistía a un proceso de emergencia de nuevas imprentas y establecimientos tipográficos que proliferaron desde inicios de la década de 1860. Así lo señalaba Benito Hortelano en su célebre manual de 1864, donde remarcaba la proliferación de imprentas desde 1852 hasta entonces, casi triplicando su número en poco más de una década, pasando de 7 a 20.¹¹⁸⁷ Esto se debe en parte a la llegada de varios de los más prominentes imprenteros que tendría Buenos Aires como Teodomiro Real y Prado (arribó en 1853, fundó la Imprenta Española y fue el editor del *Caramurú*), José Alejandro Bernheim (recaló en 1858), los hermanos Edward Thomas y Michael George Mulhall (llegados en 1855 y 1861 respectivamente), Pablo Emilio Coni (quien se estableció en el país a mediados de los 1850 y regresó a Buenos Aires en 1862), Adriano Rossi (nacido en Buenos Aires y regresado a la ciudad con posterioridad a Caseros)¹¹⁸⁸ o Manuel Rogelio Tristany (quien se estableció en 1864). Asimismo emergieron nuevas casas como la imprenta Española, la del ya citado *Standard*, la de la Sociedad Tipográfica Bonaerense, la del propio Bernheim o de la Nación Argentina, entre otras. Hortelano también enfatizaba que muchas de ellas son “de las más modernas”, contando con distintas clases de prensas -tanto mecánicas como manuales-, abundancia de tipos y máquinas para reproducir láminas, cortar y satinar papel.¹¹⁸⁹ Hacia finales de los sesenta *El mosquito* publicitaba su nuevo establecimiento tipográfico ubicado en la calle Corrientes n° 32, espacio donde podría encontrarse “un lindo surtido de tipos nuevos y especiales para tarjetas, facturas y circulares”.¹¹⁹⁰ Estas renovadas y estimulantes posibilidades de la técnica permitieron que en algunos casos se otorgue mayor jerarquía a lo visual.

El sitio destacado de las imágenes en el *Correo* no dejó de ser llamativa, especialmente por tratarse de una publicación que nucleó a las principales plumas del recientemente fundado Círculo Literario y que además contaba entre sus páginas con una gran cantidad de texto escrito, sin dudas en mayor proporción respecto a las imágenes. No

¹¹⁸⁷ Benito Hortelano, *Manual de litografía para usos de los tipógrafos del plata*, Buenos Aires, Imprenta Española, 1864, pp. 85-86.

¹¹⁸⁸ Adriano Rossi tuvo su propia imprenta hasta que en 1869 adquirió junto a ocho amigos la imprenta de La Nación Argentina, en cuyas instalaciones se lanzó el 4 de enero de 1870 el célebre diario homónimo dirigido por Mitre. Rossi además fue uno de los primeros coleccionistas de obras de arte en Buenos Aires, donando su pinacoteca para conformar las bases del Museo Nacional de Bellas Artes en 1895. Véase Vicente Osvaldo Cutolo, *Diccionario... op. cit.*, Tomo VI: R-SA, p. 454.

¹¹⁸⁹ Benito Hortelano, *op. cit.*, p. 86.

¹¹⁹⁰ *El mosquito*, año V, n° 273, Buenos Aires, 12/04/1868.

obstante, lo icónico parece ir ganando terreno tanto en sus portadas como en la incorporación progresiva de la ya mencionada “noticia ilustrada”, los “figurines” de la moda o la “novela ilustrada”, rasgos que evidencian un mayor caudal de posibilidades habilitadas por lo icónico. Así lo ponía en evidencia el número 103 del 17 de diciembre de 1865, donde se presentó una singular novedad: los jeroglíficos. Se trataba de acertijos visuales compuestos por palabras e imágenes, los cuales se develaban al siguiente número (A6, imagen 8). Además de alentar la inteligencia y perspicacia visual del lector, estos desafíos visuales posiblemente fueran una adhesión emulando otros diarios pioneros como el parisino *L'illustration* -teniendo incluso un título similar, *Rébus* o *logographie*, y en la misma ubicación, en la página final de cada número-, desde los albores de la misma en 1843 (A6, imágenes 9 y 10).

Al margen de la discreta existencia de estos jeroglíficos o logogrifos en las páginas del *Correo del domingo* e independientemente del carácter de “copias” que puedan representar estas introducciones, constituyen fundamentalmente apropiaciones locales que nos invitan a reflexionar respecto de su sentido. En principio porque se trataba de distintas formas de conocimiento de lo visual que desafiaban la “sagacidad” del lector,¹¹⁹¹ estimulando el anclaje icónico como campo cognoscitivo en disputa. En otro sentido, tales inclusiones nos muestra el emplazamiento cada vez más relevante de lo icónico en una sociedad que se miraba, y sin dudas también se pensaba a sí misma, con imágenes. Exponemos lo anterior debido a que no solo se incorporaba el “logogrifo” como un juego visual sino que el mismo en ocasiones reafirmaba la importancia de la visión en relación con la evocación, como muestra el primer jeroglífico cuyo enigma rezaba la frase “Ahora que te miro me acuerdo” (A6, imagen 11).¹¹⁹² También implicó el compromiso con otro de los rasgos de la nueva sensibilidad visual moderna que veremos en el siguiente capítulo, como la creciente exigencia por el detalle, sin los cuales sería imposible descifrar los enigmas.

¹¹⁹¹ En el caso de *L'illustration*, el objetivo era explicitado abiertamente desde su primer número: “Nous nous proposons de publier quelquefois, au lieu de charade ou de logogriphe, des rébus, qui sont des espèces de charades illustrées. Nous nous contentons aujourd'hui d'annoncer ce projet: nous ne voulons pas mettre la sagacité de nos lecteurs trop à la torture pour notre début”. *L'illustration. Journal Universel*, vol. 1, n° 1, París, 4/3/1843, p. 12.

¹¹⁹² *Correo del domingo*, vol. V, n° 103, 17/12/1865, p. 824.



Lo expuesto hasta aquí nos muestra un lugar cada vez más destacado de lo visual en la sociedad. Esto se refuerza si cotejamos con las numerosas promociones del trabajo artístico de distintos autores, entre ellos las declaraciones respecto de “Los retratos del Sr. Bartoli de que hemos hablado en otra ocasión, siguen mejorando. En la casa del señor Fusoni se veían últimamente algunos de esos retratos, que son sin duda un gran adelanto de la fotografía”.¹¹⁹³ Pero no solo fue posible advertir una notoria primacía en cuanto al sitio que ocupaba lo visual en el *Correo del domingo* o *El Mosquito*, puesto que otras publicaciones, si bien no incluían imágenes en sus páginas, se encargaban de jerarquizar las nuevas metodologías icónicas otorgándole una plaza destacada en sus pliegos. Aún aquellas que no le suministraban un espacio preponderante -hablamos de periódicos como *La Tribuna*, *El nacional* o el *Standard*-ofrecían variadas referencias a lo visual, publicitando abundantes bienes, servicios y establecimientos vinculados al consumo, producción o generación de imágenes. Así lo hacía el *Standard* con los trabajos de los fotógrafos o el *Almanaque de La Tribuna* impulsando el novedoso aparato “dialítico”:

El aparato dialítico corregido de las aberraciones esféricas y usado con arte y ciencia produce retratos de una admirable *belleza*, y de una *semejanza incomparable*, así ha unido lo útil a lo bello [cursivas en el original]. L. Bartoli (...) anunciaba al público en el mes de Enero de 1867, el haber por primera vez, introducido en su Taller el aparato Dialítico, ó sea la Cámara solar mas grande que se conoce en el mundo traído de Londres, regresando de su viaje de Europa; y los primeros trabajos que presentó al público, fueron aclamados por la prensa, y secundados por la culta sociedad de esta Capital.¹¹⁹⁴

En muchos casos se agregaba una nota clave referida a la independencia climática del procedimiento ya que: “Se opera en todos los días, y cualquiera sea el tiempo”.¹¹⁹⁵ Lo mismo señalaba Petorutti afirmando que “Horas de trabajo desde las 9 hasta las 4, se trabajará con cualquier tiempo”.¹¹⁹⁶ Lo visual conquistaba así distintos espacios dentro de

¹¹⁹³ *Correo del domingo*, vol. VII, n° 157, Buenos Aires, 01/01/1867, p. 5

¹¹⁹⁴ Diego Barrabás, *Almanaque de la tribuna para el año bisiesto de 1868... op. cit.*, pp. 238.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 241.



las publicaciones, jactándose de evadir las adversidades e inclemencias atmosféricas y produciendo resultados al mismo tiempo “bellos” y “útiles”. Además de los ejemplos expuestos previamente en nuestro capítulo 4, conviene agregar otra mención un tanto más lateral extraída de las páginas del *Standard*, la cual nos sugiere que se asistía no solo a una variada y ecléctica oferta de imágenes técnicas y procedimientos sino que también se promocionaban lejanos dispositivos ópticos, algunos de los cuales contaban con favorables opiniones entre la prensa. Ello obtenía de alguna manera repiques en el más acotado ámbito de habla inglesa local, estimulando las imaginaciones: “Burrow´s glasses. For the opera, field, camp, & sea. Unsurpassed for brilliancy and power; equal to any other binocular at double the price”.¹¹⁹⁷

Esta creciente jerarquización de la visión, de lo visible y de las tecnologías visuales se hace presente en otros atributos de la prensa ilustrada, como la referencia explícita a dispositivos que permitían “modificar” la mirada “natural”. En este aspecto, es posible advertir incorporaciones de distintos instrumentos ópticos en las ilustraciones que iban desde catalejos (A6, imágenes 11 a 15) a telescopios (A6, imágenes 16 y 18), pasando por anteojos, lupas, cámaras fotográficas o linternas mágicas (A6, imágenes 19 a 22). Las evocaciones a lo visual también incluían otras manifestaciones pedestres tales como fisgones, miradas escrutadoras y personajes privados temporalmente, a modo de castigo, de la experiencia escópica (A6, imágenes 23 a 25). Dichas inserciones nos revelan no solo un amplio panorama respecto al posicionamiento destacado de lo visual sino que también nos traza los contornos -de por sí difusos- de un contexto cultural signado por una avidez icónica. En tal escenario se posibilita, estimula y promueve –exige, podríamos decir- ver de un modo diferente. Se considera el entorno en su multiplicidad de perspectivas, viendo más lejos, con mayor precisión o con acentuada nitidez. En síntesis: se mira de un modo moderno, promoviendo una mayor perspectiva de visibilidad, rasgo central de la pintura rural de Prilidiano Pueyrredón, como pronto veremos.

Lo hasta aquí referido no remite exclusivamente de una presencia física de lo visual en el seno de la comunidad, pues también es posible detectar que estas nuevas exigencias se expresan en otras aristas, puestas de relieve mediante la inclusión de abundantes metáforas

¹¹⁹⁷ *The Standard and River Plate News*, third year, n° 857, Buenos Aires, 01/12/1864.



icónicas en el léxico epocal. Citemos un ejemplo retomando el ya mencionado *Manual de urbanidad*, donde con tono prescriptivo se estipulaba respecto al intercambio intersubjetivo que: “(es preciso que) Dirijamos siempre la vista á la persona con quien hablemos. Los que tienen la costumbre de no ver a sus oyentes, son por lo general personas de mala índole o de poco roce con la gente”.¹¹⁹⁸ El compromiso visual con el otro resultaría una pieza clave de la estrategia de sociabilidad, en tanto la evasión del mismo denotaría escasa cortesía y por tanto, signo de desconfianza o reprobación. Las implicancias de esta afirmación en un contexto de ampliación del juego social, reconfiguración del espacio público, expansión de sitios de intercambio subjetivo y de aumento demográfico resultan sin dudas atendibles, posicionando al contacto visual como un elemento indispensable de la sociabilidad.¹¹⁹⁹ En otro orden y con motivo de la publicación de unos versos de Octavio Pico, en las páginas de *El Mosquito* se apreciaba que “los versos que publicamos a continuación son una preciosa metáfora poética, una verdadera fotografía de costumbres que arrancamos de nuestro album para regalar a los lectores del *Mosquito*. En ellos está admirablemente daguerrotipada la manera ligera y superficial” de la sociedad.¹²⁰⁰ Adviértase el empleo de palabras que ya parecen formar parte del *argot* cotidiano como “fotografía”, “álbum” o “daguerrotipo”. Las mismas no requieren aclaración o explicación alguna cuando son colocadas en alguna frase, siendo incluso equiparadas con lo “verdadero” y lo “admirable”.

Con todo, no solo escapa a nuestras posibilidades sino que resulta difícil establecer un momento a partir del cual estas expresiones irrumpen en el léxico de la prensa. De hecho las inclusiones de referencias vinculantes entre imágenes técnicas y labor periodístico/literaria no presentan en absoluto contorno nítidos. Un buen ejemplo de ello es la temprana reflexión de Miguel Navarro Viola en su extenso prospecto del 12 de junio de

¹¹⁹⁸ Manuel Antonio Carreño, *Compendio del Manual de urbanidad... op. cit.*, p. 81.

¹¹⁹⁹ También es posible detectar cierta importancia creciente dada a los rostros, en tanto permiten identificar a los individuos en un cada vez más creciente conglomerado social. El *Gran almanaque de la Tribuna* expresaba en 1869 que “Hay una cosa en la que todos ponemos los ojos [la cara] (...) El mundo es una aduana, el hombre un fardo y la cara es la marca”. Cabe subrayar que en este sentido el *Correo del domingo* no solo estimulaba la profusión de retratos y rostros sino que además incluía en su número 82 numerosas reflexiones respecto a “las caras”, entre las cuales destacan que “se pueden leer las caras lo mismo que los libros”, o que “los movimientos de la cara (...) descubren el humor (y así) vemos muchas personas de agudo injénio que acostumbran fijar los ojos en las cataduras y modales, y saben sacar mucho partido de esta observación”. Véase *Gran Almanaque de La Tribuna para 1870*, Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna, 1869, pp. 78-82; *Correo del domingo*, vol. III, n° 82, Buenos Aires, 23/07/1865, p. 485.

¹²⁰⁰ *El mosquito*, año I, n° 46, Buenos Aires, 09/04/1864.



1854 para el primer número del periódico *El plata*. Al muy poco tiempo del daguerrotipo realizado por Friedrichs al cual aludimos en nuestro capítulo anterior, el célebre abogado parecía indicar ya cierta penetración de lo visual en la sociedad al formular una definición del fenómeno noticioso o “diarismo” en los siguientes términos:

Ocupado casi siempre de materias del momento; teniendo que abarcar cuanto ve en la inestable marcha de los sucesos, el Diarismo es una especie de Daguerrotipo en que el sol de cada día dibuja con nuevos coloridos todos los objetos que alcanza a iluminar.¹²⁰¹

La elección metafórica que empleaba Viola no resultaba en absoluto casual, comparando al periódico con el daguerrotipo y a la actividad periodística con un dibujo por medio del cual precisamente se delinear los pormenores informativos “del momento”. Equiparaba también la prensa con una actividad novedosa -y renovada- como el mecanismo de fijación de imágenes, ya que ambos “imprimen” en la sociedad los objetos que alcanzan a “iluminar”. Una década después de la tesis empleada por Navarro Viola y como si retomaran los postulados de este, *El mosquito* se definía a sí mismo como un “fotógrafo de primer género, que se ha empeñado en tomar retratos de todo aquello que á sus lectores interese”.¹²⁰² En consonancia con esta visual declaración, en septiembre de 1864 y con motivo de una caricatura sobre el General correntino Juan Madariaga, el periódico satírico titulaba una nota bajo una sugerente denominación que nos conecta con lo expuesto hasta aquí. Bajo el título de “Visto con lente” se expresaba que: “Por fin, mi querido señor Madariaga, estamos frente á frente (...) Tengo en frente una tarjeta vuestra y os estoy mirando con una avidez que apenas me contengo y no os doi un beso”.¹²⁰³ Independientemente del cariz burlesco del comentario –donde finalmente se criticaba el aspecto del gobernador y no sus ideas, razón por la cual no podrían ser censurados-, se destaca nuevamente la importancia dada a lo visual, al detalle –elemento sobre el cual

¹²⁰¹ Miguel Navarro Viola, “Prospecto” en *El plata, científico y literario. Revista de los Estados del plata sobre legislación, jurisprudencia, economía-política, ciencias naturales y literatura*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1854, p. 1.

¹²⁰² *El mosquito*, año I, n° 46, Buenos Aires, 09/04/1864.

¹²⁰³ *El Mosquito*, año II, n° 71, Buenos Aires, 24/09/1864.



volveremos en el siguiente capítulo- y la avidez con que por entonces parece concebirse al fenómeno icónico.

Estas asignaciones conferidas a lo visual no formaban parte de un conglomerado aislado ni se circunscribían a estos ejemplos abreviados. Pues a comienzos de 1865 el *Correo del domingo* comenzaba su habitual nota de la semana con otra metáfora de marcado acento escópico en la cual señalaban que: “La semana ha sido un mosaico de sucesos y de noticias. Un cuadro de colores vivos, risueños y de sombras de muerte también”.¹²⁰⁴ En la edición n° 90 del mismo año además, se reproducía un relato del escritor y periodista español José Ségla y Carrasco titulado “El mundo”, donde se manifestaba cierta voracidad visual al remarcar que “el mundo se tiende a nuestros pies como un esclavo, y se abre a nuestras miradas como un panorama interminable; sus atractivos nos deslumbran y su loca alegría nos arrastra”.¹²⁰⁵ Consideramos que como ha señalado Martin Jay, este tipo de configuraciones discursivas fuertemente atravesadas por el factor visual resultan propias de una época donde la visión comienza a abrirse paso y posicionarse como “sentido maestro de la vida moderna”. Referencias similares se multiplican por doquier, en correlación con la proliferación de medios, imágenes, técnicas y dispositivos. En efecto, lo expuesto hasta aquí respecto a la creciente exigencia visual en el seno de la sociedad parece de hecho no agotarse.

Lo anterior queda reforzado si comprobamos no ya las presencias, alusiones y metáforas existentes en la prensa, sino también con las ausencias. En este sentido conviene referir las jornadas en que las dos publicaciones ilustradas aquí analizadas se vieron imposibilitadas de ofrecer a los lectores su marca distintiva, es decir, las solicitadas imágenes. El 24 de marzo de 1864 el *Correo del domingo* y el 3 de mayo de 1868 *El Mosquito* (A6, imágenes 26 y 27). El caso de *El mosquito* ha sido estudiado ya por Claudia Roman (2018), razón por la cual no nos detendremos en sus pormenores.¹²⁰⁶ Más si conviene hacerlo en las particularidades del evento y sus implicancias dentro de la estructura del *Correo del domingo*, no solo por ser anterior en el tiempo sino por presentar aristas más diversificadas y

¹²⁰⁴ *Correo del domingo*, vol. II, n° 64, Buenos Aires, 19/03/1865.

¹²⁰⁵ José Ségla y Carrasco, “El mundo” en *Correo del domingo*, vol. III, n° 90, Buenos Aires, 10/09/1865, p. 589

¹²⁰⁶ Roman también recurre a este caso de “ausencia iconográfica” para confirmar el carácter de simbiosis visual entre palabra e imagen de la publicación. Afirma que *El Mosquito* “avanzó con decisión hacia la autonomización de su plano visual y fue presentando a los lectores modos cada vez más complejos de vinculación entre palabra e imagen”. Véase Claudia Roman, *Prensa y política... op. cit.*, p. 95 y p. 71.



estimulantes para nuestra pesquisa. Recordemos además que allí circulaban las imágenes de Pueyrredón. Recojamos entonces la explicación que ofreció el periódico sobre la primera de las ausencias, la cual permite asomarnos a los entresijos de la producción de imágenes. Al menos vista desde la perspectiva de la dirección del periódico:

El Correo del Domingo no aparece hoy ilustrado, a pesar del empeño que la dirección ha puesto porque no saliese así; pero hay dificultades que no se pueden vencer todavía entre nosotros, no obstante, la enérgica (sic) de la voluntad y a pesar de no escusar gastos para ello.¹²⁰⁷

El esclarecimiento de tan lamentable episodio se hacía en los siguientes términos: “Pronta ya la piedra por parte del dibujante, Sr. Meyer, y pasada á la litografía, un accidente inutilizó de todo punto el dibujo que había costado tres días para su ejecución”.¹²⁰⁸ Luego de describir la trunca iconografía compuesta por una vista de la inauguración del Ferrocarril del Sud con presencia de la comitiva gubernamental y del público en general, se explicaba que: “Perdido este dibujo, no ha sido posible rehacerlo en tiempo, y la prisa hubiera espuesto el nuevo trabajo á la suerte del primero, retardándose la aparición del *Correo* hasta mediados de la semana, cuando los mismos artistas tienen que ocuparse de la ilustración del número siguiente en días precisos”.¹²⁰⁹ Concluían la exposición añadiendo una reflexión de talante económico: “La dirección del Correo cree deber dar esta explicación a los suscriptores, añadiendo que la falta del cuadro que debía ilustrar este número, no ha importado para ella sino un gasto sin fruto”.¹²¹⁰ La carencia iconográfica parecía reportar entonces severas pérdidas para todos los implicados, tanto dibujantes como editores o suscriptores.

Las lamentaciones respecto a la ausencia iconográfica no se agotaron a este funesto accidente pues algunos pocos años después de aquel, en el número 148 se expresaba que:

El señor Meyer nos avisa á ultima hora que por hallarse indispuerto no puede concluir a tiempo el dibujo destinado á este número. Tenemos el

¹²⁰⁷ *Correo del Domingo*, vol. I, n° 13, Buenos Aires, 24/03/1864.

¹²⁰⁸ *Ibid.*

¹²⁰⁹ *Ibid.*

¹²¹⁰ *Ibid.*



gusto de anunciar a los lectores del Correo que el señor Duteil, concurrirá también en adelante, a la parte ilustrada.¹²¹¹

La inclusión de Elías Duteil como segundo dibujante parece no haber constituido una solución definitiva, ya que pocos números después la publicación se encontró nuevamente en apuros respecto a su vital y visual contenido:

El correo del domingo se ve en duras penas para conseguir su parte ilustrada, á pesar de que hace cuanto se puede hacer para conseguirla. Ni del Sr. Meyer ni del Sr. Duteil se ha podido conseguir láminas para este núm. Siempre la misma cosa!¹²¹²

Como si esta queja pública resultase insuficiente, agregarían que “Cuando al Correo se le ocurrió ser publicación ilustrada no supo lo que pretendía. Empero, como dice a cada instante un eleganton de aparato, empero insiste en su pretensión y ha de salirse con la suya. Hasta el próximo número”.¹²¹³ “Accidentes”, irresponsabilidades, lamentaciones y declaraciones de este tipo, tanto como el sitio destacado que confieren a las imágenes en sus páginas, la amplia promoción de los fenómenos icónicos y las actitudes adoptadas por los editores ante la privación del componente visual, nos permiten vislumbrar la importancia dada a la imagen, al punto tal de ser necesario “dar una explicación” o “presentar disculpas” ante los lectores por la ausencia iconográfica. Podrá señalarse que esta rendición de cuentas respondió a una estrategia comercial diferenciadora, en virtud de la cual precisamente subrayamos la apelación a lo visual como marca distintiva, posicionando precisamente este recurso por sobre algún otro disponible.

En otro sentido, las vicisitudes que atravesó la generación de imágenes en estas publicaciones nos sugieren que lo visual se volvía -en tiempos de incertidumbre- también de algún modo imprevisible. Ello debido a que las razones esgrimidas implicaban no solo una dimensión estética sino también una premisa de índole temporal, basada fundamentalmente en la inconveniencia de “retrasar” la salida de la publicación. Esta particularidad parece revelar dos elementos subyacentes de singular relieve para estos tiempos modernos: por un

¹²¹¹ *Correo del domingo*, vol. VI, n° 148, Buenos Aires, 28/10/1866, p. 255.

¹²¹² *Correo del domingo*, vol. VI, n° 156, Buenos Aires, 23/12/1866, p. 382.

¹²¹³ *Ibid.*



lado la concepción de lo visual como un rubro específico del mundo noticioso/empresarial¹²¹⁴ y por otra parte, cierta modificación de las temporalidades en virtud de la aceleración y velocidad que la sociedad comenzaba a experimentar en los tiempos nuevos capitalistas.

Decíamos antes que ni el *Correo del domingo* ni *El mosquito* son pioneros en publicar imágenes, aunque si serán los primeros en pedir disculpas por no hacerlo. En cualquier caso, lo que estos ejemplos de ausencia iconográfica revelan es el sitio destacado que las mismas ocupaban en el seno no ya de las publicaciones sino de la sociedad. Recordando lo expuesto por Lila Caimari, consideramos que el ámbito de las publicaciones no se agota en sí ya que posee implicancias culturales más graves que exceden en amplitud y profundidad a la prensa misma.¹²¹⁵ Y como ha quedado expuesto hasta aquí, se trataba de un universo local que comenzaba a complejizar la demanda, consumo, circulación y producción icónica por diferentes vías, impactando a su vez en múltiples espacios.

Si la extensión de la fotografía, la litografía, la caricatura, los dispositivos ópticos, las performances, los juegos visuales y desde luego también el dibujo y la pintura, son observables diagonalmente en el ámbito de las publicaciones, las contribuciones a un escenario teñido por una renovación de técnicas y procedimientos podría ser traducido como distintas expresiones de una mirada más dinámica y compleja del mundo. En síntesis y reposicionando lo expuesto en nuestro capítulo 4: se asiste a una ampliación del horizonte de visibilidad merced a la variedad y amplitud de posibilidades que la cultura visual provee. Consideramos que lo examinado hasta aquí nos remite a una operación compleja en el ámbito de lo sensible, modelada desde mediados del siglo XIX y que encuentra su clímax en la década de 1860, momento en el cual por distintos motivos se consolida dicha ampliación. Si estos complejos mecanismos con rasgos brumosos constituyen una suerte de laberinto de aquella visualidad, las pinturas de temática rural de Pueyrredón pueden officiar como un favorable hilo de Ariadna.

¹²¹⁴ Como expresa Charles John Sommerville, el fenómeno noticioso moderno surgió desde sus orígenes como una empresa de carácter netamente comercial, e incluso el carácter periódico de las publicaciones revela precisamente esta faceta sobre todo económica. Cfr. Charles John Sommerville, "The strangeness of periodical news" en Charles John Sommerville, *The news revolution in England. Cultural dynamics of daily information*, New York, Oxford University Press, 1996, pp. 3-16.

¹²¹⁵ Lila Caimari, "En el mundo-barrio..." *op. cit.*, p. 89.



9. II. El hilo de Ariadna. Horizonte pictórico de Pueyrredón

El soporte por el cual pretendemos adentrarnos en el laberinto de la modernidad en el Buenos Aires de 1860 está constituido por un procedimiento que operó en el ámbito de las sensibilidades y que incluyó principalmente –aunque no únicamente- al sentido de la vista. Nos referimos a la ampliación de horizontes como una nueva expresión de la visión moderna. Examinaremos primero las piezas de Pueyrredón para luego adentrarnos en otros materiales empíricos que posibiliten adentrarnos en este complejo mosaico.

Retomando el análisis de las pinturas rurales de Pueyrredón nos detenemos en los atributos físicos de las mismas y más precisamente en su *fisicidad*, entendida como la calidad física o corporeidad¹²¹⁶ de la pintura. Ello comprende para nosotros el análisis de las dimensiones, así como las relaciones de tamaño entre los distintos lienzos y la tendencia espacial que asume la producción en su conjunto. Anticiparemos dos consideraciones: las pinturas de Pueyrredón se tornan a través del tiempo en objetos más grandes y más definidos en sus aspectos geográficos. Veamos de qué manera ocurre esto.

Debe señalarse que algunas de sus pinturas rurales constituyen las piezas de mayor envergadura dentro de la pinacoteca general de Pueyrredón. Como explica Patricia Giunta, ello se debe a que el artista “jerarquiza en composiciones de gran tamaño otorgándoles una dimensión épica”¹²¹⁷ al mundo rural. Vale subrayar además que las grandes superficies que paulatinamente va a ir adquiriendo su pintura se encuentran intersectadas tanto por una tendencia a la monumentalidad con que Pueyrredón concibió sus proyectos -urbanísticos, de ingeniería y arquitectura-, como de lo que podríamos denominar cierta “herencia” del romanticismo pictórico francés.¹²¹⁸ Por otra parte, las piezas en general presentan una acentuada inclinación hacia el formato apaisado, o dicho en otros términos, una predominancia de la horizontalidad por sobre la verticalidad. Según ha expuesto Roberto Amigo ello respondería a la motivación por mostrar los rasgos de llanura del paisaje campestre.¹²¹⁹ Lo anterior nos permite entrever tanto la importancia con que el pintor enfocaba estas temáticas así como al impacto con el cual podría haberlo recibido su público,

¹²¹⁶ Real Academia Española, *op. cit.*

¹²¹⁷ Patricia Laura Giunta, “Prilidiano Pueyrredón y los orígenes de un arte nacional” *op. cit.*, p. 71.

¹²¹⁸ *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix antes citada, es un buen ejemplo de pintura romántica monumental llegando casi a 8,50 m² de superficie pictórica.

¹²¹⁹ Roberto Amigo, Comentario a *El rodeo...*, *op. cit.*



pero no termina de dilucidar el enigma respecto a por qué retrata el mundo campesino de ese modo y no de otro.

Compartiendo estas apreciaciones creemos que es posible encontrar otra particularidad significativa y hasta ahora no atendida por la literatura sobre el artista. Nos referimos a la naturaleza física de los cuadros y más precisamente a la relación entre sus ejes visuales y la presencia material de estas imágenes. Si analizamos la producción en términos cuantitativos, ejemplos que podemos denominar de grandes dimensiones como *Parada de Carretas en San Isidro* (120 x 225 cm), *Un alto en el campo* (76 x 166 cm), *El rodeo* (76 x 166 cm) y *Recorriendo la estancia* (64,5 x 130 cm) presentan una relación de horizontalidad doblemente superior a su verticalidad. Al compararlas con las obras de tamaño reducido, apreciamos que aunque se retraiga la superficie pictórica total, la proporcionalidad de *Un domingo en los suburbios de San Isidro* (28,5 x 59,5 cm) o de *Ranchería de San Isidro* (18,5 x 30 cm) es de aproximadamente el doble, siendo el triple en el caso de *Tormenta en la pampa* (221 x 65 cm). *Gauchos* (216 x 149) en cambio presenta un aspecto más bien vertical, mientras *Los capataces*, *Apartando en el corral* (62 x 81 cm cada una), *Lavanderas del bajo Belgrano* (102 x 126 cm), *Viejo pescador en la ribera* (80 x 135 cm) y *Un alto en la pulpería* (24 x 32,6 cm) representan ejemplos de formatos cuadrados. Consideramos que la elección de estas fisicidades no resulta casual, ya que permite construir el mundo rural como un ambiente sereno, de fácil acceso, orográficamente equilibrado y merced al punto de vista que propone el artista, como un sitio visualmente estable, pacífico y plausible de ser controlado. Aunque estos aspectos podrían exceder la intencionalidad pictórica de Pueyrredón, se colocan como parte de los efectos visuales que su iconografía podría haber producido en los receptores contemporáneos.

Debe enfatizarse otro aspecto, pues conforme transcurre la década es posible detectar un considerable aumento en la superficie pictórica total de las obras (A6, cuadro 1), pasando de los poco más de setenta centímetros cuadrados de las primeras producciones a los casi trescientos de *Paradas de carretas en San Isidro* (270 cm²). Aunque no se trata de una relación exacta y proporcionalmente estable, existe una tendencia general creciente en cuanto al tamaño de la superficie pictórica a través de los años (A6, cuadro 2). Las razones de este incremento no guardan estrecha relación con lo que podría considerarse una preferencia pictórica en Pueyrredón o eventual familiarización con el género campestre,



dado que sus retratos de finales de la década de 1850 e inicios de 1860 ya poseían grandes dimensiones. Consideramos en cambio una hipótesis que permitiría explicar este aumento, conectado con la importancia que adquiere paulatinamente el mundo rural en el seno de la ciudad. Pues si efectuamos una comparativa con los desarrollos cartográficos de entonces, es posible advertir que conforme la campaña se incorporaba en el imaginario del territorio bonaerense, las piezas de Pueyrredón ampliaban sus tamaños (A6, esquema 1).¹²²⁰

Para rubricar lo anterior debe tenerse en cuenta que a partir de 1862 los sucesivos gobiernos nacionales “comenzaron a plantear de manera firme la necesidad de avanzar territorialmente sobre lo que consideraban las ‘fronteras interiores’ del país”.¹²²¹ En esta tónica se ensayaron diversas modalidades políticas, administrativas y militares de ocupación del territorio, entre las cuales se encuentra el proyecto de creación de diez partidos en la campaña “al exterior del Río Salado” con el decreto n° 2064 de 1865,¹²²² y la Ley N° 215 de ocupación territorial de la frontera sur sobre los Ríos Neuquén y Negro en 1867.¹²²³ Visto

¹²²⁰ Un dato digno de mencionar es la explosión de nuevas localidades entre 1864 y 1865, con la creación de dos docenas de nuevos municipios en el “nuevo sur” bonaerense. Existe abundante bibliografía respecto a este fenómeno de expansión territorial del Estado sobre el “interior” bonaerense, enfocado desde distintas aristas. Para una mirada colocada sobre la configuración espacial, las modalidades de apropiación de la tierra, los litigios entre públicos y privados o las instancias de negociación entre estos véase principalmente: Marta Valencia, “Los derechos adquiridos y las nuevas ocupaciones en la frontera bonaerense: el sistema de Arriendo Público, 1857-1876” en Samuel Amaral y Marta Valencia (Comps.), *Argentina: el país nuevo. Problemas de historia económica, 1800-1914*, La Plata, EUNLP, 2000, pp. 116-156; Fernando Cacomardo, “El Estado en la definición territorial de la Argentina del siglo XIX: construcciones legales, cuadrícula territorial y urbanística en la frontera de la provincia de Buenos Aires al sur del río Salado” en *Perspectivas Urbanas*, n° 8, Barcelona; 2007, pp. 33-46; Valeria D’Agostino, “Litigios en torno al acceso de la tierra en el ‘nuevo sur’, Arenales y Ayacucho, 1824-1885” en *Anuario del Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segreti*, vol. 7, Córdoba, 2008, pp. 23-40; Guillermo Daniel Banzato, “La periferia de ‘la gran transformación’: el mercado de tierras en la provincia de Buenos Aires. Los casos de Chascomús y Junín en perspectiva comparada, 1780-1912” en *Mundo Agrario*, vol. 12, n° 23, 2011, pp. 1-37; Valeria D’Agostino, *Expansión de la frontera y ocupación del “nuevo sur”. Los Partidos de Arenales y Ayacucho. Provincia de Buenos Aires, 1820-1900*, Buenos Aires, Prometeo, 2012.

¹²²¹ Silvia Ratto, “La frontera y el mundo indígena” en Marcela Ternavasio (Dir.), *Historia de la Provincia... op. cit.*, p. 263.

¹²²² El decreto n° 2064 del 20 de diciembre de 1865 establecía la creación de los siguientes partidos: Arenales, Ayacucho, Balcarce, Rauch, Castelli, Lincoln, Necochea, Tandil, Tuyú y 9 de julio. Cfr. Aureliano Prado y Rojas (Rec.), *Leyes y decretos promulgados en la Provincia de Buenos Aires desde 1810 a 1876*, Tomo VII, Buenos Aires, Imprenta del Mercurio, 1878, pp. 5-6.

¹²²³ Sancionada el 13 de agosto de 1867, la Ley N° 215 establecía una nueva extensión del territorio que comprendería hasta los Ríos Negro y Neuquén. Pese a contar con la anuencia del parlamento, las vicisitudes de la Guerra de la Triple Alianza impidieron focalizar los esfuerzos y los recursos necesarios para el cumplimiento efectivo de esta normativa, la cual contemplaba en su artículo 6° “la adquisición de vapores adecuados (...) como una medida auxiliar de la expedición por tierra”, así como también “el establecimiento de una línea telegráfica que ligue todos los establecimientos dispuestos a las márgenes” del Río Negro. Cfr. *Registro Nacional de la República Argentina. Parte segunda: del 3 de febrero de 1852 al 31 de diciembre de 1869, Tomo quinto: 1863-1869*, Buenos Aires, Imprenta de la República, 1883, pp. 331-332; Silvia Ratto, “La



de manera general, entre inicios y finales de la década de 1860 se pasó de una división administrativa de 52 partidos en 1862,¹²²⁴ a 72 en 1865¹²²⁵ y 78 en 1869.¹²²⁶ La ocupación del territorio comenzaba a complejizarse y con ello la imaginación respecto a él, algo que se refuerza si cotejamos esta información con el desarrollo cartográfico contemporáneo, casi como si la expansión pictórica de Pueyrredón (A6, esquema 2) pudiera ser entendida en tanto “mapa” que ofrece indicios respecto del proceso de ampliación de la frontera durante estos años (A6, esquema 3). De ser acertada nuestra hipótesis y asumiendo que no se trata de una relación matemática, ni programada racionalmente, ni tampoco estrictamente lineal, incluso se podría ubicar temporalmente la obra *Rancharía de San Isidro* en el tiempo -hasta el momento con fecha desconocida-, ya que por sus reducidas dimensiones correspondería a inicios de la década de 1860, muy probablemente entre 1860 y 1861.

Más allá de lo anterior existe otro elemento compositivo que refuerza la importancia de lo expuesto hasta aquí, principalmente en tanto sentido visual latente. Nos referimos a la elección respecto al posicionamiento del horizonte en la estructura de estas piezas, ya que la línea de superficie terrestre se encuentra generalmente ubicada por debajo del eje radial, lo cual además de obedecer a cánones pictóricos también adquiere sentido conceptualmente, habida cuenta del trabajo plástico minucioso que el artista propone. Un dato resulta clave en este sentido, pues si la campaña bonaerense es geográficamente siempre la misma, ¿Por qué sería Pueyrredón quien optaría por representarla en “toda su extensión”?

Dicho en otros términos y asumiendo que un cuadro antiguo revela información respecto a actividades visuales pretéritas: ¿A qué motivaciones visuales respondió esta operación? Anidada a esta pregunta se halla una respuesta provisoria: para poder representarla en su dilatada conformación, el artista debe mirarla de modo diferente a otros artistas, es decir “en su extensión”. Esa misma voluntad nos expresa una actividad visual

frontera...” *op. cit.*, p. 263; Pedro Navarro Floria, “El desierto y la cuestión del territorio en el discurso político argentino sobre la frontera Sur” en *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 28, 2002, pp. 139-168.

¹²²⁴ Departamento Topográfico, *Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Departamento Topográfico/ Jules Pelvilain, 1862.

¹²²⁵ Saturnino Salas, Mariano Moreno, Germán Kuhr, Pedro Benoit, Ygnacio Casagemas y Antonio Malaver, *Registro gráfico de las propiedades rurales de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Departamento topográfico/Rodolfo Kratzenstein, 1865.

¹²²⁶ Diego De la Fuente (Dir.), *Primer Censo... op. cit.*, pp. 28-34; Fernando Cacopardo y Liliana Da Orden, “Territorio, sociedad y Estado en la provincia de Buenos Aires: una aproximación a partir de los Registros Gráficos, 1830-1890” en *Registros*, Mar del Plata, 2008, p. 38.



ante la cual conviene preguntarse: ¿Qué motivaciones escópicas esconde este procedimiento a priori trivial? Pues este detalle nos sugiere un horizonte de percepción -ya sea real o imaginada- que comenzó a modificarse, incorporando paulatinamente otro tipo de perspectiva, más apaisada o expandida del ambiente. Si sumamos a la complejización de la cultura visual la creciente variación de tamaños en las obras de Pueyrredón, obtenemos indicios respecto a una sociedad que, ávida de imágenes, comienza a ver de otro modo su entorno, con una perspectiva ampliada.

Existe otra huella de carácter formal en estas pinturas que nos permite pensar los sentidos derivados de las mismas, como el papel desempeñado por los individuos. Salvo en el ejemplo de *Los capataces* y *Gauchos*, en el resto de las piezas las figuras humanas se encuentran dispuestas como un elemento más que en líneas generales no sobrepasan la mitad inferior del campo plástico. No podrían en consecuencia, determinar con su acción lo que ocurre en la escena sino que más bien funcionan como habitantes de la misma. En este sentido, la totalidad del espacio funciona como un telón sobre las figuras, comprendidas ante una imponente atmósfera espacial. La alusión a las profundidades atmosféricas se evidencia también por las nubes, lo cual refuerza nuestro postulado de una visión ampliada que se modeló en el transcurso de esta década y de la cual Pueyrredón resultó un providencial exponente.

Con todo, creemos que existe un elemento central de aquel imaginario escópico que contribuye a la compleja producción de estas pinturas. Nos referimos a una inclinación por ampliar los horizontes o dicho en otras palabras, ver más, mejor y más lejos. Sin perder de vista las obras de Pueyrredón, proponemos cotejar su tendencia a la ampliación con proyecciones visuales de otra naturaleza, factura y funcionalidad como los desarrollos cartográficos. Creemos que estos representan un buen sitio en donde buscar precisamente la imaginación de los espacios en el repertorio visual epocal.

9. III. Ampliación de horizontes: cartografías y discursos topográficos

Aunque no resulta nuestro objeto de estudio directo, conviene realizar algunas consideraciones laterales respecto a los mapas de la ciudad y la provincia de Buenos Aires en estrecha vinculación con nuestra pesquisa. Asumiendo que se trata de una construcción sumamente compleja que involucra elementos que exceden estrictamente el dominio de lo



visual, un mapa se presenta principalmente como una herramienta icónica que permite referenciar el territorio de manera esquemática. En el lenguaje de entonces la noción de mapa asumía justamente esta propiedad, en tanto implicaba la “Proyección de la superficie del globo, ó de alguna de sus partes, representando formas y dimensiones o por lo menos la situación de las ciudades, de las montañas, ríos, etc”.¹²²⁷ Como se ha dicho la relación entre visión y modernidad comportó una vinculación directa, donde como refiere Laura Malosetti Costa aquella fue “la herramienta privilegiada del hombre europeo para comprender, dominar y transformar el mundo conocido, así como para lanzarse a la conquista de lo desconocido”.¹²²⁸ En este contexto y ante la proliferación de distintos aparatos de observación, medición y clasificación, se construyeron diversos modos de ver, de entre los cuales las representaciones cartográficas se inscribieron como “Artefactos visuales altamente codificados que fueron funcionales a las ideas de progreso, nación y modernidad”.¹²²⁹ Prosigue la autora señalando que: “Todos esos modos de ver – cartográficos, científicos, documentales– coexistieron con una aproximación estética al mundo natural sin que se establecieran durante mucho tiempo fronteras claras ni precisas entre ellos. En el siglo XIX, sin embargo, la cartografía comenzó un proceso rápido de sistematización como ciencia, acompañando la adquisición, control y organización territorial de los Estados nacionales y de las metrópolis imperiales.”¹²³⁰

Como expuso Jens Andermann en su obra *Mapas de poder* (2000) “La territorialidad nacional es un artefacto producido en el discurso; es el efecto de narrativas dramáticas donde se cuentan escenas de producción de los límites”.¹²³¹ Desde su perspectiva, durante la segunda mitad del siglo XIX se construyen numerosos “discursos topográficos” que avanzaron “sobre un desierto despojado de las huellas culturales, construcción simbólica compleja y calculada donde se silencia y se excluye a otro”.¹²³² Teniendo en cuenta este postulado examinamos un conjunto de proyecciones cartográficas para detectar posibles

¹²²⁷ *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*, París, Librería de Rosa y Bouret, 1864, p. 800; Pedro Labernia, *Novísimo Diccionario de la Lengua Castellana*, tomo II, Barcelona, Espasa, 1867, p. 352.

¹²²⁸ Laura Malosetti Costa, *Pampa ciudad y suburbio... op. cit.*, pp. 18-19.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹²³⁰ *Ibid.*

¹²³¹ Jens Andermann, *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000, p. 17.

¹²³² *Ibid.*, p. 18.



convergencias entre los mapas y las operaciones ensayadas por Pueyrredón, en un marco general de “apropiación” del territorio. Como veremos, algunas de estas proyecciones cartográficas revelan no solo la necesidad de relevamiento de las topografías existentes sino que además contienen cabales ejemplos de cómo esta mirada comenzaba a ampliarse e incorporaba paulatina pero decididamente nuevos espacios en su horizonte de posibilidades visuales.

En sintonía con las radicales transformaciones experimentadas por la ciudad durante los años aquí estudiados, es posible observar también distintas modificaciones en las proyecciones territoriales de la misma. Una primera mirada sobre el fenómeno nos indica que resultaría razonable considerar que se estimule desde los sectores oficiales el relevamiento de territorios y poblaciones, especialmente si tenemos en cuenta que se trató de una época en que se delineaban las líneas principales sobre las cuales se edificaba el Estado como ente burocrático, de control y dominación. En rigor, durante el transcurso de nuestro período proliferan los desarrollos cartográficos efectuados por distintos motivos y con diversas modalidades gráficas, pues vale destacar que se trata de una coyuntura singular en el cual no sólo el Estado nacional se hallaba en plena instancia de organización sino que además se incluye a Buenos Aires junto a las otras provincias, lo cual implica también una reorganización de aquella hacia su interior. Partiendo de estas premisas veamos algunos ejemplos de proyecciones topográficas construidas sobre distintos espacios, tanto local como de carácter provincial.

En el ámbito de las representaciones espaciales sobre el universo local y observadas desde una matriz visual, es posible observar dos modalidades que discurren en paralelo. Por un lado, un tipo de representación que discurre sin variaciones significativas a lo largo de buena parte del período y que estaba compuesto de proyecciones acotadas a modo de esquemas como en la *Guía de Forasteros* de Antonio Pillado (A6, mapa 1) de 1864, los *Almanaques* de Pablo Morta (A6, mapa 2) o el *Gran Almanaque de La Tribuna de 1868* (A6, mapa 3).¹²³³ Estas elaboraciones cartográficas de carácter portátil destinadas a los habitantes

¹²³³ El *Gran Almanaque de La Tribuna* comenzó a publicarse en 1868 y no hizo sino crecer a través del tiempo. En consonancia con esta diversificación, la información allí incluida también experimentó variaciones, ampliando las referencias y presentando paulatinamente la inclusión de numerosas publicidades de tiendas, bazares, artículos, maquinarias y promoción de experiencias. A modo de ejemplo de este crecimiento, en 1870 llegó a imprimir 40.000 ejemplares. Cfr. Diego de Barrabás, *Gran Almanaque de La Tribuna para el año bisiesto*



de la ciudad tanto como a sus visitantes, experimentaron en verdad muy pocas modificaciones respecto a los mapas de la ciudad durante la primera mitad del siglo XIX e incluso muy anteriores en el tiempo: tal es el caso del *Diccionario de forasteros* de Pillado donde se reproduce explícitamente el trazado de Juan de Garay efectuado en el siglo XVI. Pese a estas persistencias también es posible advertir una incipiente variación introducida hacia finales de la década de 1850 en el denominado *Mapa Fusoni* (A6, mapa 4), condensada algún tiempo después en el *Gran mapa mercantil* producido por Rudolf Kratzenstein en 1870 (A6, mapa 5). Entre estas aparentes continuidades de representación acotadas del espacio local germinaba asimismo un proceso de relevamiento que se conectaba con lo expuesto en este capítulo, expresando en una tendencia visual que contiene la misma lógica de ampliación de horizontes de las telas de Pueyrredón o de la cultura visual en la cual emerge y enriquece.

Pues si efectuamos un examen más amplio de las proyecciones cartográficas se nos revela un segundo grupo de producciones que no pueden ser circunscriptas a estas representaciones abreviadas y/o pintorescas del espacio urbano antes mencionadas. Nos referimos que a construcciones que exponen cartografías más elaboradas o específicas como las producciones de Nicolás Grondona en 1856 (A6, mapa 6) o el *Plano de la división eclesiástica* de 1859 (A6, mapa 7). En la década de 1860 esta inclinación se agudizará notablemente, expresando una propensión general que evidencia la mencionada amplificación visual. Aunque en principio emergentes y aisladas, estas construcciones revisten interés para nosotros en tanto ofrecen contrapuntos sobre las elaboraciones portátiles del espacio –más vinculadas a la nomenclatura de las calles y dirigidas al consumidor pedestre–, y se intensificarán a lo largo de la década, conforme la estructura social se complejice y la especialización de funciones adquiera cuerpo. Esto muestra una tendencia sobre la cual conviene ampliar la perspectiva para incluir también algunos ejemplos comparados de desarrollo cartográfico, en un ámbito más especializado que el de la divulgación local.

Como continuación de las elaboraciones efectuadas durante la década precedente, en los años sesenta se verá una proliferación de vistas más complejas del espacio porteño. Si

de 1868, Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna, 1868; *Gran Almanaque de La Tribuna de 1870*, Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna, 1869.



ya para 1862 Wenceslao Solveyra ensayó una proyección bastante precisa del territorio (A6, mapa 8), para 1867 los miembros del Departamento Topográfico llevarán la experiencia a otro nivel con la publicación del plano más detallado hasta entonces de “la ciudad y todo su municipio, incluyendo parte de los partidos de Belgrano, San José de Flores y Barracas al Sur”¹²³⁴ (A6, mapa 9). Como refiere Sonia Berjman al respecto, se trató del primer plano en el que se puede apreciar la construcción del área metropolitana, integrando las zonas de quinta y los suburbios.¹²³⁵ Entre los planos de Solveyra y del Departamento Topográfico existen significativas diferencias referidas no solo a las dimensiones, la escala o la impresión¹²³⁶ sino que también se modifica en favor del segundo la cantidad de información que el instrumento gráfico condensa, producto en buena medida de las motivaciones e intereses que impulsaron la elaboración de cada uno de ellos. Lo anterior se refuerza al cotejarlo con otros mapas como el de la Dirección de Hidrografía de 1864 (A6, mapa 10) o el plano de líneas férreas producido por Aymez de 1866 (A6, mapa 11). Como es posible advertir desde una perspectiva icónica, progresivamente se pretendía relevar con mayor exactitud, fidelidad y precisión los datos topográficos de la ciudad e incluso se aprecia una tendencia a la expansión territorial, evidenciada por la posición del núcleo urbano respecto al conjunto general, desplazándose levemente desde el centro de la composición cartográfica hacia el extremo derecho de la misma, lo cual sugiere una ciudad que paulatinamente mira hacia el extremo sur. Establecida esta comparativa que nos indica cierta predisposición de perspectiva desde el ámbito urbano, conviene examinar ahora algunas representaciones espaciales sobre el territorio bonaerense, pues al igual que en caso local será posible identificar una tendencia a la complejización y ampliación de la mirada.

Respecto al ámbito provincial, vale enfatizar que el plano efectuado en 1863 por el ingeniero Nicolás Grondona (A6, mapa 12), evidenciaba ya una profusión de detalles y especificaciones geográficas, sociales y económicas de la provincia.¹²³⁷ Al año siguiente verá

¹²³⁴ Saturnino Salas, Germán Kuhr, Pedro Benoit, Ygnacio Casagemas y Antonio Malaver, *Plano topográfico de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Departamento Topográfico, 1867.

¹²³⁵ Sonia Berjman, *op. cit.*, p. 36

¹²³⁶ El plano de Solveyra fue impreso en los talleres de Pinto y Mogsfeld mientras que el del Departamento topográfico fue a cargo del propio organismo. Cfr. Alfredo Taullard, *Los planos más antiguos de Buenos Aires, 1580-1880*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1940, p. 172.

¹²³⁷ El mapa en cuestión formó parte de la publicación *El avistador*, la cual se constituía como una “Guía general de comercio y de forasteros” muy solicitada por entonces en el ámbito de la ciudad.



la luz un objeto singular: el mapa hasta entonces más detallado del ámbito provincial,¹²³⁸ desarrollado por el Departamento Topográfico en 1864 (A6, mapa 13).¹²³⁹ Aquí resulta válido apuntar una coexistencia de “miradas” ejemplificadas en el caso de Antonio Pillado y su célebre *Diccionario* de 1864. Pues mientras por una parte ofrecía un mapa “tradicional” de Buenos Aires que se remontaba a muy largo tiempo de desarrollo, por otra parte su obra nos permite conocer los entretelones del mapa provincial efectuado por el Departamento Topográfico. Aquella “esperada” publicación cartográfica era referida por Pillado a partir de sus singularidades, remarcando que se trataba por primera vez de un “verdadero plano topográfico” consignado con “todos los datos (...) reunidos durante cuarenta años” y “compulsados con la mayor prolijidad”.¹²⁴⁰ El autor evaluaba el *Registro* enfatizando la “exactitud” de la “medición”, rasgo que a su juicio garantizaba el “resultado científico” de la construcción.¹²⁴¹ Esta carta geográfica nos provee además otro indicio respecto no ya a la variación o el sentido sino también sobre la dirección de aquellas miradas, por cuanto la citada modificación de la perspectiva con la cual se representó el espacio geográfico se efectuó a partir de una desafiante inversión del clásico eje norte-sur. Veamos más de cerca esta particular iniciativa.

En una misiva del ingeniero Luis Huergo dirigida a José María Cantilo y publicada el 12 de abril de 1865 en las páginas del *Correo del Domingo*, se explicaba minuciosamente las razones de esta polémica “variación” en la perspectiva cartográfica:

El grave error de que adolece el Registro Gráfico según algunos, es que el Sud viene á quedar hácia la parte superior del plano; pero este no es un

¹²³⁸ Si bien no se trataba del primer registro de mensura de la provincia de Buenos Aires (ya efectuados en 1822, 1830 y 1850), lo singular de este trabajo es su grado de detalle, aunque como explica Banzato desde el punto de vista técnico contienen imprecisiones en la subdivisión de la propiedad rural. Cfr. Guillermo Banzato, “Fuentes cartográficas para el estudio de la propiedad de la tierra de la Provincia de Buenos Aires: Chascomús, Ranchos y Monte, 1822-1864” en *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, n° 3, 2003, pp. 25-36.

¹²³⁹ Según consta en la planilla de sueldos correspondiente al año 1864, el Departamento Topográfico estaba presidido por Saturnino Salas y compuesto por cuatro ingenieros principales (Mariano Moreno, German Kuhr, Pedro Benoit e Ignacio Casagemas), un secretario (Antonio Malaver), tres oficiales (Augusto Alsina, Enrique Foster y Julio Núñez), cuatro escribientes y delineadores (Eduardo B. Tailor, Eduardo Alsina, Adolfo Salas y Juan Fillo) y cuatro aspirantes (Carlos Chaperouge, Mauricio Quiroga, Telémaco González y Aurelio French). Completaban su plantilla el portero (José María Arias) y un ordenanza (Ambrosio Romero). Cfr. *Registro oficial de la provincia de Buenos Aires, año de 1864*, Buenos Aires, Imprenta del Comercio del Plata, 1864, pp. 160-161.

¹²⁴⁰ Antonio Pillado, *op. cit.*, p. 193.

¹²⁴¹ *Ibid.*



error, sino para aquellos que están acostumbrados á los planos de Europa y no tienen el criterio suficiente para discernir la necesidad de una orientación distinta en un hemisferio diverso; pero como el plano representa una parte del hemisferio del sud, tenemos el polo del sud elevado sobre el horizonte, razon natural para que levantemos la cabeza si queremos al sud.¹²⁴²

Justificando la correcta inclusión de esta nueva forma de concebir y representar el espacio provincial, Huergo proseguía señalando que se trataba de una “carta geográfica” que “ofrece los datos mas completos que tengamos en esta parte de America, (cuyas) utilidades que la sola vista de dicho plano nos proporciona, son inmensas”.¹²⁴³ Corresponde señalar que la factura del citado plano tuvo un coste de 50.000 \$, monto equivalente a casi el 10 % del presupuesto anual de todo el Departamento Topográfico para 1864 (589.520 \$),¹²⁴⁴ lo cual nos acerca una pauta respecto a la importancia y urgencia del mencionado instrumento. El *Registro Gráfico* de 1864 se inscribe entonces como un excelente documento de carácter visual por varios motivos. Por un lado, por tratarse de la primera producción articulada desde el poder político mediante la reestructuración del Departamento Topográfico.¹²⁴⁵ Por otra parte, se inscribe como el relevamiento cartográfico hasta entonces más preciso y detallado sobre el interior bonaerense. Finalmente, es el primero que invierte la relación de los ejes de orientación, presentando una perspectiva sur-norte en vez del clásico y colonial norte-sur.

Muchas de las modificaciones condensadas en este *Registro Gráfico* no se agotaron en sí mismas sino que se inscribieron como marcas de una tendencia visual epocal. Pues la referida ampliación de horizontes posibilitará que dos años después el Departamento

¹²⁴² Luis Huergo, “Registro Gráfico” en *Correo del domingo*, vol. III, n° 69, Buenos Aires, 23/04/1865, p. 269

¹²⁴³ Luis Huergo, “Registro Gráfico” en *Correo del domingo*, vol. III, n° 69, 23/04/1865, p. 269

¹²⁴⁴ Cfr. *Registro oficial... op. cit.*, 1864, p. 157 y pp. 160-161.

¹²⁴⁵ Para un examen pormenorizado sobre el Departamento Topográfico y su desarrollo a través del tiempo véase el trabajo de Francisco Esteban. Si se requiere un análisis de esta institución estatal junto a la normativización de la mensura, las herramientas empleadas para la estandarización del trabajo en el citado Departamento y el procedimiento por medio del cual se definieron las relaciones de la administración con sus empleados públicos y agentes, consúltese especialmente el texto de Pierre Gautreau y Juan Carlos Garavaglia. Véase Francisco Esteban, *El Departamento Topográfico: su creación y desarrollo*, Buenos Aires, El autor, 1962; Pierre Gautreau y Juan Carlos Garavaglia, “Inventando un nuevo saber estatal sobre el territorio: la definición de prácticas, comportamientos y agentes en las instituciones topográficas de Buenos Aires, 1824-1864” en Juan Carlos Garavaglia & Pierre Gautreau, *Mensurar la tierra, controlar el territorio. América Latina, siglos XVIII- XIX*, Rosario, Prohistoria, 2011, pp. 63-96.



Topográfico construya la *Carta Geográfica de la Provincia de Buenos Aires* en 1866 (A6, mapa 14), en la cual es posible apreciar un detalle que refuerza lo expuesto: la alusión directa al “desierto” patagónico ubicado en las lejanas geografías del sur (A6, mapa 15). Aunque no mantiene la perspectiva de orientación impulsada por el mapa de 1864, un sendero similar transita también el primer relevamiento exhaustivo del territorio unificado expuesto en el *Atlas de Moussy*, uno de los objetos que formaron parte de la exposición Universal de 1867 en París.¹²⁴⁶ Aunque allí se advierte la representación “clásica” de la provincia bonaerense (A6, mapa 16), se observa no obstante una preocupación -en vínculo con esta modalidad escópica ampliada- por incluir detalles no sólo de la Confederación Argentina sino también de las proximidades o espacios lindantes con países vecinos como Uruguay, Brasil, Paraguay, Bolivia y Chile.¹²⁴⁷

Independientemente de las características, procedimientos y motivaciones de estas cartografías lo que llama la atención a nuestros intereses es que la “visión” sobre los espacios parece ampliarse considerable y rápidamente. Juzgando estos registros, la voluntad de ver más allá o cada vez con mayor amplitud coincide con la tendencia expansiva encarnadas en las dimensiones de las piezas de Pueyrredón y en la configuración de superficies pictóricas más extensas sobre las cuales desarrollar las obras.

Estos ejemplos evidencian una creciente preocupación por incrementar los límites de referencias topográficas, al tiempo que ponen de manifiesto también una búsqueda de relevamiento detallado del entorno, aspecto sobre el cual nos detendremos en el próximo capítulo. Sin duda que estas modificaciones se hallan atravesadas por un episodio singular como la refundación del Departamento Topográfico precisamente impulsado en estos años, y en tal sentido conviene destacar que el mismo se inscribió como una “necesidad”: justamente por resultar perentorio relevar las topografías existentes y como parte de una

¹²⁴⁶ El *Atlas* fue encargado por Victor Martin de Moussy, quien además de comisario general del pabellón argentino en la citada Exposición fue Jurado internacional de la misma, lo cual le impidió participar de la competencia con sus productos en virtud del artículo 16 del reglamento general de la feria. El resto de los participantes de la comisión argentina se dividieron en dos grupos, la de Buenos Aires y la de París. En la primera colaboraron Juan María Gutiérrez, Damian Hudson, Eduardo Olivera, Gervasio Posadas, Leonardo Pereyra, Daniel Maxwell, Mechor G. Rom, Juan Hannah, Samuel Hale y Antonio Soulé. Por la Comisión de París lo hicieron Mariano Balcarce, Marcó del Pont, Otto Bembero, Benedict Gallet de Kulture, Alfred Demersay, Philippe Aube y el propio Moussy. Cfr. Commission Impériale, *Rapport... op. cit.*, p. 367.

¹²⁴⁷ Debe tenerse en cuenta igualmente que el *Atlas* se confeccionó durante la década de 1850 y los primeros años de 1860. Cfr. Victor Martin de Moussy, *Carte de la Confédération Argentine... op. cit.*; Vicente Osvaldo Cutolo, *Diccionario... op. cit.*, Tomo IV: L-M, pp. 691-692.



visión que se ampliaba y complejizaba gradual pero decididamente. Se trataría así también de una “necesidad” de carácter visual, la cual puesta en relación con otro tipo de evidencias podría pensarse como un mosaico complejo que nos permite entrever la ampliación visual durante esta época. Nos referimos a un elemento que adquiere preeminencia en esta época como la conquista de otros espacios, con la incorporación de máquinas de mirar que permiten modificar radicalmente la visión e incorporar de manera dramática nuevas perspectivas del entorno.

9. IV. La conquista del aire y las máquinas de mirar

Las afirmaciones a esta nueva modalidad de concepción visual no se agotan a estos ejemplos, pues las implicancias de esta amplificación de los horizontes penetran también en distintos planos, no estando únicamente limitados al desarrollo cartográfico aludido. Observemos un evento de considerable magnitud para los contemporáneos como fue la Guerra de la Triple Alianza.

Como pone de relieve Santiago Díaz-Duhalde, parte de los impedimentos que encontraron los comandantes de la Alianza durante el desarrollo de la conflagración, estuvo dado por la habilidad de las tropas paraguayas para escabullirse en la densa vegetación y resultar “invisibles” al enemigo gracias a los accidentes geográficos.¹²⁴⁸ Esta peculiaridad interpeló los modos de ver de entonces y en consecuencia se idearon nuevas formas de observación que permitieran sortear este visual impedimento. Entre ellas la más exitosa fue el desarrollo de las “máquinas del mirar”, apuntaladas por la incorporación de una reciente novedad que aunque ya contaba con un largo desarrollo en su aplicación para festividades, celebraciones e incluso como entretenimiento urbano, no había sido aplicada al ámbito bélico. Nos referimos al empleo de globos aerostáticos como aparatos visuales,¹²⁴⁹ los cuales

¹²⁴⁸ Santiago Díaz-Duhalde, “El globo aerostático y la máquina de mirar. Cultura visual y guerra en el siglo XIX paraguayo” en *Decimonónica, Journal of nineteenth Century Hispanic Cultural Production/Revista de producción cultural hispánica decimonónica*, vol. 11, n° 2, 2014, pp. 34-51.

¹²⁴⁹ En su memoria sobre la conflagración, el ayudante de Francisco Solano López, el Teniente Coronel George Thompson señala las vicisitudes de la implementación del globo aerostático en las batallas, en tanto este “se mantenía siempre fuera de tiro”. La novedad aérea causó gran impacto entre las tropas paraguayas, llegando a temer incluso un ataque “bacteriológico” gracias a las invenciones del propio López: “Pero la más extravagante de todas estas invenciones, consistió en hacerles creer (a sus propios soldados) que los aliados habían lanzado un globo lleno de un horroroso veneno, que debía esterminar a todo el ejército paraguayo”. Pese a estas fábulas, o tal vez producto de ellas, los soldados paraguayos desarrollaron sus propias estrategias de “invisibilidad”: “Siempre que aparecía el globo los paraguayos hacían mucho humo en frente de sus



“como dispositivos ópticos, abrieron en el siglo XIX una nueva perspectiva, una nueva dimensión en el mirar y en el representar”.¹²⁵⁰

El ejemplo expuesto no resulta casual, pues el dominio de las alturas constituyó un punto de anclaje singularmente relevante en la época, al provocar que se pueda establecer con mayor precisión en el ámbito cartográfico-topográfico no sólo el movimiento de las tropas militares sino también una visión completamente diferente del terreno y hasta entonces inédita del entorno. Díaz-Duhalde examinó el caso brasileño durante la Guerra del Paraguay expresando que a partir de la incorporación de la visión aerostática: “(...) la guerra, la marcha y el desorden del frente de batalla eran posibles de ser leídos, de ser vistos e interpretados en una imagen estable y unificada”.¹²⁵¹ En buena medida vinculado a la incorporación del globo como “máquina de mirar”, se produjeron también durante esta época las imágenes hechas “a vuelo de pájaro”, entre ellas la primera representación de una ciudad de América Latina.

Sabido es que los rudimentos de la actividad aerostáticas pueden remontarse a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, encontrándose referencias en la prensa de Buenos Aires al menos en las décadas de 1820 y 1830.¹²⁵² Y si bien ni las montgolfieras ni los globos eran una novedad a escala internacional, la segunda mitad del siglo XIX y especialmente los años sesenta representan un teatro de operaciones en el cual este tipo de actividades se desarrolló de manera más enfática y diversificada. Tal es así que a modo de ejemplo de esta inscripción podríamos citar el caso de Felix Tournachon, quien en 1858 realizó la primera imagen técnica aérea montado en un globo aerostático desde el cual capturó vistas aéreas de la ciudad de París. Nadar no solo “elevaría” “la fotografía a la

trincheras para ocultarlas”. Cfr. Jorge Thompson, *La guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Imprenta Americana, 1869, p. 211 y p. 228. También citado por Santiago Díaz-Duhalde, *op. cit.*, p. 42.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁵¹ Díaz Duhalde refiere que la noticia de la llegada de los globos al campo de batalla fue percibida por los periódicos de trincheras paraguayos como una amenaza de considerable magnitud, llegando a temer incluso que fueran lanzados venenos desde el aire. De allí que el empleo del globo haya implicado “una de las más grandes innovaciones en materia de observación militar en Latinoamérica”. Véase *Ibid.*, p. 35 y pp. 40 y 42.

¹²⁵² Sobre el desarrollo del globo aerostático y su inscripción en suelo porteño durante la primera mitad del siglo XIX y los inicios del desplazamiento por el aire véase Lucas Andrés Masán, “De montgolfieras y globos. Eventos aerostáticos, espectáculo público y los orígenes del desplazamiento aéreo en Buenos Aires (1822-1856)” en *Naveg@mérica*, Murcia [en prensa], 2020.



categoría de arte”,¹²⁵³ sino que también inauguraría un terreno hasta entonces inexplorado como el de la fotografía aérea.

Pocos años después, el globo aerostático reforzaría su presencia simbólica en la época siendo el protagonista estelar de la primera novela de un escritor que estimulará fuertemente las imaginaciones en lectores de todo el planeta durante el último tercio del siglo XIX: Julio Verne, quien publica *Cinco semanas en globo* en 1863.¹²⁵⁴ Aunque el globo como aparato contaba con más de medio siglo de existencia, el número de ascensiones realizadas a lo largo del mundo se incrementó considerablemente durante este período, principalmente en Europa y América, aunque también en menor medida en África y Asia. Así lo exponía el *Astra Castra* de Hutton Turnor en el meridiano de la década de 1860, enfatizando el caudal y calidad de ascensiones efectuadas en el período 1840-1865, en contraposición con los albores del siglo XIX donde si bien se practicaba la elevación aerostática, las mismas resultaban menos frecuentes y sobre todo, más rudimentarias.¹²⁵⁵

Si bien habían tenido experiencias con los globos de aire caliente y con la primera excursión fallida del francés Bartolomé Lartet en 1856,¹²⁵⁶ para los habitantes de aquel Buenos Aires la noticia del globo aerostático llegó a ser motivo de auténtico relieve con la llegada del aeronauta norteamericano Ruffus Gibbon Wells (1816-1896) en 1864, provocando una auténtica “fiebre del momento”.¹²⁵⁷ La conquista del aire estaba ya al alcance de la mano para el público porteño, quienes recibieron la novedad con entusiasmo luego de los intentos fallidos del citado francés en la década precedente. El *Correo del domingo* no sólo le dedicará una imagen de portada a Wells (A6, imagen 28) y lo denominó

¹²⁵³ Esta no será la única toma de Gaspar Félix Tournachon (alias Nadar). Las recurrentes incursiones en la fotografía aérea patentada por el propio Nadar en 1855 llevarán a Honoré Daumier a elaborar una célebre caricatura -publicada por *Le Boulevard* en mayo de 1862- donde se ve al fotógrafo sobre un globo aerostático con la inscripción “Nadar elevando la fotografía a la altura del arte”. Cfr. Nadar, *A terre & en l’air. Mémoires du Géant*, París, Dentu, 1864. Nadar, *Quand j’étais photographe*, París, Flammarion, 1900; Nadar, París, Bibliothèque Nationale, 1965, pp. 77 y ss.

¹²⁵⁴ Jules Verne, *Cinq semaines en ballon. Voyage de découvertes en Afrique par trois anglais*, París, Hetzel et Cie, 1863.

¹²⁵⁵ Hutton Turnor, *Astra Castra: experiments and adventures in the atmosphere*, London, Chapman & Hall, 1865, pp. 178 y ss.

¹²⁵⁶ Sobre la experiencia de Bartolomé Lartet véase Lucas Andrés Masán, “De montgolfieras... *op. cit.*”

¹²⁵⁷ *La Revista de Buenos Aires*, Tomo VI, año II, n° 22, Buenos Aires, febrero de 1865, p. 312.



como “precursor”¹²⁵⁸ sino que también pondrá especialmente de relieve el impacto de su proeza de “ascensión en globo”, la cual sería “admirada” por toda la comunidad:

En la plaza se van a producir cosas que harán mirar horizontalmente a las mujeres, que harán atropellarse a los hombres y á las mujeres y que harán muy alto a los viejos, jóvenes, mujeres y niños.

Es decir, habrá volantines, cohetes y ascensión en globo.

Lo primero que es una ascensión en globo, es una cosa que se eleva casi siempre a la vista de un público inmenso.

Viene primero una cinta, la cinta empieza a tragarse hidrógeno o humo y se enjendra una elipse prolongada; traga la elipse mas humo y se enjendra un esferoide con tales ganas de ir a dar un paseo por esas nubes que apenas lo pueden contener las manos que se empeñan en ello.

Esto no puede menos que atraer las miradas de todo el mundo.

¡Cómo se hincha! es entonces una frase que cada uno se cree en la obligación de pronunciar.

El globo se hincha pues, y sin tanto preámbulo, esta es la frase que espresa lo que yo me he empeñado en describir y que todos saben.

Un hombre se apeñazca despues entre globo y tierra, y globo y hombre empiezan a separarse de la tierra.

Aquí llega el caso de admirarse.

Las nubes tienden allá arriba un manto blanco ó gris para envolver el globo y hacer que hombre y globo se pierdan.

Ya no hay mas de qué admirarse.

Como ya no se vé nada seria ridículo admirarse de algo que no llega á los sentidos¹²⁵⁹

Eventos de este tipo congregaban numerosa concurrencia y en muchos casos eran acompañados por bandas sonoras,¹²⁶⁰ espectáculos acrobáticos y festivales ígneos, pero lo que marca esta incursión de Wells es no solo la importancia del inminente suceso aéreo sino también la preponderancia de los sentidos en la “admiración” de la elevación. El evento

¹²⁵⁸ *Correo del domingo*, vol. I, n° 25, Buenos Aires, 19/06/1864, p. 375.

¹²⁵⁹ *Correo del domingo*, vol. I, n° 21, Buenos Aires, 22/05/1864, p. 339.

¹²⁶⁰ Martín Cagliani, “De Globos y Aviones” en *Círculo de la Historia*, n° 45, Buenos Aires, diciembre de 1999.



tuvo lugar el 23 de mayo de 1864 en la Plaza de la Victoria y constituyó la primera ascensión en globo exitosa en Buenos Aires, siendo Wells un pionero en esta labor recorriendo 27 kilómetros por el aire y llegando a alcanzar una altura de 5.000 metros con su globo *Washington*.¹²⁶¹ Algunos días después de esta gesta el aeronauta ensayó otra travesía en la cual perdió su globo y en virtud de lo cual, Wells comenzó a preparar un espectáculo de mayor envergadura que también nos muestra la ampliación de horizontes de la comunidad receptora. Se propuso cruzar el Río de la Plata, como instancia preliminar de un plan mayor que estaba considerando el aeronauta: el cruce de la cordillera de los Andes en globo, partiendo desde Mendoza hasta llegar a Chile.

El mosquito daría cuenta de esta situación en la cual el aeronauta pretendía financiarse la expedición por cuenta propia, pidiendo contribuciones entre la población:

TODAVÍA MR. GÜEBOS
 ¡Pues nada le exige el ojo!
 Al audaz aeronauta
 Que le demos cien mil grullas,
 Que pide de casa en casa
 Para construir por su cuenta,
 Y como a él le de la gana,
 Repúblicas que en el aire,
 Basílicas de Americanas,
 Mientras que el hombre debiera
 Con gran justicia llamarlas
 Repúblicas pechadoras,
 O Repúblicas pechadas¹²⁶²

Finalmente y pese a los intentos de financiamiento,¹²⁶³ los planes de Wells quedaron truncos debido a un accidente ocurrido el 24 de julio de 1864 que provocó un descenso de

¹²⁶¹ Martín Cagliani, *op. cit.*

¹²⁶² *El Mosquito*, n° 58, Buenos Aires, 09/07-1854.

¹²⁶³ El aeronauta norteamericano logró recaudar más de 20.000 dólares entre la gente reputada de Buenos Aires. Vale mencionar los aportes de la sociedad de beneficencia del Teatro Colón (8.000) Palemón Huergo recuadó entre sus contactos unos 2.300 dólares, mientras que el Sr. Schaff y Torres y Barton reunieron 800 dólares cada uno. En total se reunieron 22.260 dólares. Véase *The Standard and River Plate news*, third year, n° 731, Buenos Ayres, 28/06/1864



emergencia en el Río de la Plata y la pérdida del nuevo instrumento de locomoción llamado *Buenos Aires*, con lo cual la travesía trasandina pasaría finalmente al olvido.¹²⁶⁴ Dicho episodio no escaparía a la escrutadora mirada de *El mosquito*, donde con su acostumbrado tono crítico evaluaban negativamente la novedad aerostática de Wells denominándolo despectivamente “globudo” y deformando su apellido para transformarlo en un “Mr. Güebos” (A6, imagen 29). Referían por entonces con sorna e indignación lo ocurrido, ansiando incluso un desenlace funesto para el aeronauta como medio de compensación:

Los cronistas de los diarios serios nos han roto el tímpano con el globo de un Güebos, y este diablo aprovechando de la charla de los cronistas, quizás movidos por el, nos ha jugado una trastada?

Le voy a mostrar por cinco pesos inflado, dijo Mr. Güebos, y lo mostró pero tan hinchado y gordo como Bartolo, cobrando así por mostrar una vejiga sin viento o una chupa de avestruz cinco pesos (...).

Ahora veremos si remonta el nuevo cartel. Deseando estoy verlo romperse la crisma desde el cielo para que me pague mis cinco pesos.¹²⁶⁵

La aventura del globo en la ciudad propició además una excusa para realizar asignaciones más graves, tildándolo de “fantasma”: “MISTER GÜEBOS. Por lo visto el globudo mister Güebos nos está engañando con sus viajes casi tanto como los proveedores al Gobierno con sus raciones y trapos. ¡Vaya pues remonte de una vez y mándese mudar llevándose á la luna los indios todos de la frontera, si no nos quiere ver degollados en las calles!”.¹²⁶⁶ Pese a los accidentes ocurridos por el temerario norteamericano, su figura quedó grabada entre los porteños aquel año, abonando además el terreno para que muy poco tiempo después ocurriera otro singular episodio en la conquista de las alturas por estas latitudes.

¹²⁶⁴ Los hermanos Mulhall refieren que se trató de un globo con la inscripción “Buenos Ayres” de un lado y “Viva la República Argentina” en el otro. Según su crónica rica en detalles, a las 14 horas asistieron 10.000 personas al evento, las cuales vieron con “ansiedad” como una hora después el globo se elevó durante el lapso de unos 5 minutos antes de perderse finalmente en el río. Mrs. Wells logró salvar su vida gracias a la intervención de rescatistas. Cfr. *The Standard and River Plate news*, third year, n° 752, Buenos Ayres, 26/07/1864.

¹²⁶⁵ *El Mosquito*, año I, n° 49, Buenos Aires, 23/04/1864.

¹²⁶⁶ *El Mosquito*, año II, n° 53, Buenos Aires, 04/06/1864.



Al poco tiempo de las travesías de Wells, el campo de los dominios del cielo sumaría otro gran artífice como Robert Adolf Chodasiewicz (1832-1896), ingeniero y militar polaco que había participado de sendas batallas como la Guerra de Crimea -primero en el bando ruso y luego en el inglés- y en la Guerra Civil norteamericana bajo las órdenes de Ulysses Grant.¹²⁶⁷ También se desempeñó como topógrafo en la delimitación de la frontera greco-turca a finales de la década de 1850 y arribó en octubre de 1865 a Buenos Aires, siendo nombrado capitán del ejército en diciembre de aquel año y Sargento Mayor del Regimiento de Ingenieros el 2 de agosto de 1866.¹²⁶⁸ Chodasiewicz fue el responsable y principal promotor de la primera ascensión aerostática militar en territorio sudamericano, efectuada en julio de 1867 en la localidad de Tuyutí.¹²⁶⁹ Así, en el lapso de 3 años se efectúan dos grandes hitos: mientras Ruffus Gibbon Wells realizó la primera incursión exitosa de un individuo sobre el aire en territorio nacional, Robert Adolf Chodasiewicz efectuaba la primera ascensión de carácter militar de Latinoamérica. Estos nuevos procedimientos impactarán no solo en las sensibilidades sino también en las esperanzas e imaginaciones colectivas, mostrando nuevos horizontes e implicando ahora otras exigencias que requerían una visión más ampliada del entorno. Podemos citar como ejemplo de esta nueva mirada ampliada la visión aérea sobre la proyección de un dique y rada en el puerto de Buenos Aires realizada por Francisco Batemar en enero de 1872 (A6, imagen 30). Aunque ignoramos si el ingeniero se valió del globo para efectuar esta proyección del entorno urbano, estas producciones sugieren que la incorporación del mecanismo aerostático tuvo consecuencias estimulantes en los modos de ver, hacer y sentir epocal.

Esta expansión del espectro visual operó también en el ámbito de las imágenes técnicas, lo cual permitiría explicar -desde un punto de vista de las motivaciones escópicas- por qué la fotografía hasta entonces dedicada exclusivamente a la retratística social,¹²⁷⁰ comenzó por estos años a incursionar en las tomas de vistas o paisajes. Si bien los desarrollos de la técnica brindaron la posibilidad material de efectuar tomas de exterior -con un

¹²⁶⁷ Harris Gaylord Warren, "Roberto Adolfo Chodasiewicz. A polish soldier of fortune in the paraguayan war" en *The Americas*, vol. 41, n° 3, January 1985, pp. 1-19.

¹²⁶⁸ Fue registrado bajo el nombre Roberto Chodasiewics. Véase *Registro Nacional, Tomo V: 1863-1869*, Buenos Aires, Imprenta de la República, 1883, p. 556.

¹²⁶⁹ Eloy Martín, "A 144 años de la primera observación aérea en Sudamérica" en *Visión Conjunta*, n° 4, 2011, pp. 22-24.

¹²⁷⁰ Abel Alexander, *Primeras vistas porteñas... op. cit.*, p. 10.



equipamiento más liviano, aparatos de menores dimensiones que permitían su traslado y una dramática reducción de los tiempos de exposición-, cabe destacar la inquietud y voluntad de efectuar estas imágenes, siendo bastante recurrentes desde entonces las vistas de ciudades y paisajes, en consonancia con una preocupación que parece requerir de una mirada amplia que “describa” pormenorizadamente el entorno.

Las experiencias de Wells y Chodasiewicz constituyen asimismo eventos vinculados parabólicamente a las pinturas de Pueyrredón, por cuanto este tipo de introducciones configuró un universo observacional diferente en el cual se podía imaginar y ensayar vistas aéreas de las personas y los territorios. Al mismo tiempo, posibilitó mirar sin ser visto, ver más lejos y más ampliamente. Estas nuevas prácticas, si bien reservadas solo para algunas pocas personas, ponían de relieve ya en la década de 1860 una forma de concebir el entorno distinta a la existente y al mismo tiempo nos revela un conjunto de mutaciones radicales experimentadas en el plano de la sensibilidad visual. De entre aquellas variaciones consideramos una marca distintiva la ampliación de horizontes visuales, presente tanto en las telas rurales de Pueyrredón como en el desarrollo cartográfico o la implementación de nuevas “máquinas de mirar”.



En virtud del recorrido aquí expuesto creemos posible pensar las obras de Pueyrredón como parte y promotora de una sensibilidad que comienza a gestionar de modo diferente su relación con la espacialidad. Visto en retrospectiva, es posible insertar sus piezas rurales como engranajes de un mecanismo mayor: un conglomerado de discursos cartográficos y atmosféricos que expresaban no solo la necesidad de relevamiento de las topografías existentes sino que al mismo tiempo se constituían como parte de una mirada racional y calculada que pretendía expandir su horizonte de referencia hacia otras latitudes allende el propio territorio.

Las razones que explicarían la citada ampliación del horizonte son de hecho múltiples y van desde la complejización de la cultura visual a la proliferación de experiencias ópticas, pasando por la estimulación dada al consumo de imágenes, así como la variedad de



ofertas, la creciente incorporación de tecnologías de la visión, la inclusión de máquinas de mirar e incluso el proceso de conformación estatal, fenómenos que parecen manifestarse como distintas caras de un mismo plano. Nos referimos a una coyuntura cultural en la cual la incertidumbre da paso a nuevas experiencias, novedosos horizontes y renovadas perspectivas. En definitiva: hay lugar para que se gesten en las imaginaciones no solo distintos proyectos de país sino también -y necesariamente- diversas visiones del mismo.

Pues se trataba de una sociedad que definitivamente comenzaba a concebirse de manera distinta a la “antigua” ciudad de la primera mitad del siglo XIX. Aunque algo apretados, estos ejemplos constituyen indicios que nos permiten situar con mayor precisión la profundidad simbólica de las obras de Pueyrredón y entenderlas como registro de posibilidades que revela la actividad sensible del pasado. En este sentido nos ofrecen una tendencia a la expansión que actúa sinérgicamente en una sociedad que ve propagar su mirada y también como veremos en el siguiente capítulo, sus conexiones.

Como ha quedado expresado, estos actos icónicos nos permiten asomarnos a las modalidades implicadas en la construcción de los dispositivos espaciales de apropiación simbólica del terreno, “civilizando” a ese mundo rural otrora “bárbaro”, regresivo, contenido y comprimido. Parafraseando nuevamente a Palti, si el esquema lógico de la “barbarie” resultaba circular y tendiente a cerrarse sobre sí mismo, los nuevos tiempos “civilizados” –capitalistas, urbanos y modernos- proponían una nueva arquitectura lógica. Afirmaba en tal sentido una linealidad expansiva que exigían una mayor intensidad de los intercambios y con ello una cada vez más acuciante apertura: de capitales, transacciones comerciales o humanas, pero también de visiones. Si la nota distintiva de esta emergente ciudad moderna fue su constante reconfiguración y expansión, el mundo rural también se expandía ante los ojos de los curiosos porteños de modo cada vez más nítido y con mayores dimensiones. En este conglomerado, las pinturas de Pueyrredón parecen oficiar de termómetro, monitor y catalizador de aquella singular propagación.



Introducción

Como complemento del capítulo precedente nos ocupamos de otra operación que coexistió y enriqueció el fenómeno de ampliación de horizontes. En un primer momento nos valemos de la atención al detalle puesta por Pueyrredón en sus telas como una operación que nos permite ahondar en el creciente interés puesto al particularismo y la singularidad en aquella sociedad. Los ejemplos sugieren un clima de novedades que modeló una mirada moderna compuesta de múltiples aristas en el cual coexistieron también distintas expresiones espaciales, temporales y físicas, constituyendo lo que podríamos denominar una mirada abigarrada. En una segunda instancia escrutamos diversos registros bajo los cuales se puso en juego el concepto de lo microscópico y cómo este impactó en las imaginaciones y léxico epocales. Finalmente examinamos un acontecimiento que por su magnitud podría condensar buena parte de estas inscripciones, como la instalación del telégrafo subfluvial entre Buenos Aires y Montevideo en 1866.

Postulamos que esta serie de dislocamientos que se generaron en el ámbito de las sensibilidades configuraron un nuevo escenario visual, del cual las pinturas de Pueyrredón se inscriben como síntomas. Nos referimos a la convivencia, puja y/o competencia de perspectivas *a priori* disociadas: lo general y lo particular, lo macro y lo microscópico. Cada una de estas aristas operaron sinérgicamente en la configuración de una mirada moderna que promovió la visión de un mundo complejo, dinámico y concebido desde una multiplicidad de perspectivas donde coexistían el movimiento y la detención, la continuidad y la interrupción. Se trató de un entramado que modeló y estimuló la percepción –visual especialmente, aunque no únicamente- en los habitantes de aquel Buenos Aire. Postulamos a modo de hipótesis que las gestiones pictóricas de Pueyrredón condensan no solo una mirada moderna epocal sino que además expresan una trama tendiente a coligar diversas formas de ver el mundo y por tanto de congregarlo. Una forma de concebir una comunidad crecientemente heterogénea y diversificada mediante una pacífica convivencia.



10. I. Particularismos, invisibilidades y visión abigarrada

Como expusimos en nuestro capítulo 6 la jerarquía conferida al detalle por parte de Pueyrredón en sus piezas de temática rural resulta notoria. Basta observar de cerca algunas de sus telas para apreciar la voluntad de plasmar hasta la más mínima singularidad en los personajes, el entorno, la atmósfera o los objetos allí colocados. En rigor sus cuadros resultan de los más detallados entre sus contemporáneos, aspecto que podemos atribuir no solo a una afortunada destreza técnica sino también, y creemos que principalmente, a una estricta intención de ejecución. Cabe preguntarse entonces el porqué de esta decisión. Como primera respuesta consideramos que esta disposición por relevar el detalle bien puede hallar convergencia con la trayectoria formativa del artista, en la medida en que la preocupación por lo minúsculo también se expresaba en su labor como ingeniero. Como hemos desarrollado en nuestro capítulo 5 su metodología de trabajo encarnaba una tarea intelectualmente minuciosa que posibilitaba su correcta factura puesto que hacía “(...) mis planes bien detallados para que ellos (los constructores) los entiendan bien”.¹²⁷¹ Pueyrredón nos señala así explícitamente su vocación por la labor pormenorizada, lo cual no se circunscribió únicamente al ámbito de la plástica, siendo posible considerar que su etapa como ingeniero haya condicionado su mirada pictórica. Quizás obedezca también a un conjunto de preocupaciones más sutiles. En concreto, consideramos que su metodología de creación pictórica puede ofrecer indicios de un clima epocal en el cual se consideraba atractiva la atención al detalle. Veamos pues, algunas de estas minúsculas referencias.

El esfuerzo dado por Pueyrredón a lo singular no constituye un elemento ocasional ni mucho menos fortuito. El ejemplo ya citado de *El mosquito* en el cual se observaba una imagen “vista con lente”,¹²⁷² nos arroja indicios por las cuales penetrar en el complejo entramado escópico de entonces. Aquel relato en cuestión ofrecía una caricatura del General Madariaga y resulta sugerente observar no solo las apreciaciones estrictas que realizaba el eventual observador sobre el militar correntino sino también advertir las posibilidades que ofrecían las nuevas imágenes técnicas en un contexto de renovación de los procedimientos productivos de generación icónica. Puesto en otras palabras, aquel observador del retrato de Madariaga podía literalmente suspenderse en la imagen, precisamente porque esta se lo

¹²⁷¹ Prilidiano Pueyrredón, *Carta... op. cit.*, 1/11/1856.

¹²⁷² *El Mosquito*, año II, n° 71, Buenos Aires, 04/09/1864.

permitía. Es decir la imagen, en este caso un retrato fotográfico, seguramente posibilitaba e incluso convidaba a mirarla con detalle. Así el cronista de *El Mosquito* podía detenerse en los folículos de su vello facial o en los detalles específicos de su rostro¹²⁷³ y señalar que “os estoy mirando con una avidez que apenas me contengo”.¹²⁷⁴ Este ejemplo nos muestra no solo la avidez icónica sino también cierta voluntad por captar detenidamente los pormenores.

Retener y capturar lo singular parece constituir también una necesidad social, posiblemente estimulada por la profusión de acontecimientos y eventos meritorios de llamar la atención. Así se apuntaba en 1866 en la vernácula columna “Revista social” del *Correo del domingo* al señalar que:

Se necesitaría tener una vista muy avisada, una concepción tan rápida como el relámpago, para poder notar, apreciar y juzgar cada una de las fases de este inmenso conjunto social que jira ante nosotros, presentando a cada momento inmensidad de nuevos y variados detalles. Es necesario que cada uno de esos detalles contraste notablemente con el aspecto general del todo, para que consiga atraer nuestra atención, y para que esta a su vez alcance a darse cuenta siquiera de sus contornos.¹²⁷⁵

Si conectamos estas expresiones con lo expuesto en el capítulo anterior, parecería comenzar a completarse un cuadro de relaciones de mayor complejidad, conteniendo cierta tensión o coexistencia entre lo general y lo particular. Esta tensión habita en las telas de Pueyrredón como imagen, en tanto expresa y promueve la actividad visual de una comunidad que consideraba necesario atender a lo minúsculo y que “esos detalles contrasten notablemente con el aspecto general del todo” para captar la atención y delinear así los contornos del “conjunto social”. En tiempos de incertidumbre y de organizaciones de la trama social esta pauta modelaba el contacto intersubjetivo, la relación con la observación, el vínculo con el asombro y la provocación de la experiencia sensorial de una cada vez más dinámica sociedad.

¹²⁷³ El cronista destacaba “Teneis los folículos pilosos enormemente desarrollados, queridísimo, debéis tener unos bigotes recios”. *Ibid.*

¹²⁷⁴ *Ibid.*

¹²⁷⁵ *Correo del domingo*, vol. VI, n° 152, Buenos Aires, 25/11/1866, p. 322.



Estas perspectivas que se detienen en lo particular no se producen de manera aislada sino que encuentran fundamento en una mirada que paulatinamente se tornaba más compleja, estimulada y dinámica. Nuevamente el ámbito de las publicaciones nos permite comprender mejor este fenómeno, pues si antes hemos enfatizado la notoria importancia de lo visual y la ampliación de los horizontes de referencia, también es posible detectar sincrónicamente una gestión perceptiva que implica una complejización de la mirada, merced a la suspensión de la atención en el detalle. Como ya hemos adelantado en el capítulo anterior, las formas que adquirió la sensibilidad visual durante estos años transitaron por una línea pendulante en la cual coexistían lo general y lo particular: la ampliación de horizontes con la atención al detalle. Tanto una como la otra permitieron tramitar una visión abigarrada, o al menos así fueron percibidas por algunos contemporáneos. Observemos más de cerca este entramado general de relaciones y las distintas inscripciones de lo icónico.

En primer término, lo visual comienza a dar cuenta de modo más o menos dramático de algunos episodios cotidianos, mediante una relación simbiótica con el texto cuya convivencia dota de mayor “sensacionalismo” a la noticia. Estas últimas comprendían un choque de trenes en el camino del Oeste (A7, imagen 1),¹²⁷⁶ las recientemente establecidas carreras de Belgrano (A7, imagen 2),¹²⁷⁷ la toma de Corrientes durante la Guerra del Paraguay (A7, imagen 3),¹²⁷⁸ la batalla del 18 de julio de 1866 (A7, imagen 4),¹²⁷⁹ la destrucción de la Iglesia de Paysandú (A7, imagen 5),¹²⁸⁰ el temporal que azotó Palermo (A7, imagen 6)¹²⁸¹ o la catástrofe del cuartel de Retiro en 1864 (A7, imagen 7).¹²⁸² Estas imágenes nos invitan a considerar algunos aspectos vinculados a su desarrollo, los cuales vistos desde la técnica nos ofrecen cuñas para penetrar en el entramado de producción icónica de la época.

Por un lado estos ejemplos y tantos otros, evidencian que la imagen se posicionaba no como un componente satelital que cumplía únicamente la función de reforzar al texto escrito sino como un elemento analítico con vigor propio que interpelaba directamente al

¹²⁷⁶ *Correo del Domingo*, vol. II, n° 51, Buenos Aires, 18/12/1864.

¹²⁷⁷ *El mosquito*, año II, n° 77, Buenos Aires, 05/11/1864.

¹²⁷⁸ *El mosquito*, año III, n° 106, Buenos Aires, 04/06/1865.

¹²⁷⁹ *Correo del Domingo*, vol. VI, n° 139, Buenos Aires, 26/07/1866.

¹²⁸⁰ *Correo del Domingo*, vol. III, n° 57, Buenos Aires, 29/01/1865.

¹²⁸¹ *Correo del Domingo*, vol. V, n° 117, Buenos Aires, 25/03/1866.

¹²⁸² *Correo del Domingo*, vol. II, n° 51, Buenos Aires, 18/12/1864.



lector desde su función semiótico-visual. Entendidas desde esta perspectiva, su factura nos invitan a considerar algunos aspectos vinculados que, vistos desde la técnica nos ofrecen cuñas para penetrar en el entramado de producción icónica de la época tanto como en su significancia.

Por un lado, resulta tentador evaluar la convivencia entre la “instantaneidad” de estas imágenes que registraban el “momento” con las condiciones expuestas en el capítulo anterior respecto a la factura de la litografía, principalmente evidenciadas con los percances que rodearon la confección de imágenes en algunos números del *Correo del domingo*. La litografía como técnica de reproductibilidad icónica aplicada al desarrollo de la prensa entonces, si bien albergaba numerosas ventajas también poseía ciertas prescripciones que en algunas instancias resultaba disruptiva con la voluntad periodística de la dirección de la publicación, quienes no podían retrasar la salida de la misma. Esta disputa subyacente entre la energía noticiosa y las prescripciones de la técnica puede manifestar una tendencia a la inmediatez por parte de la comunidad, al margen incluso de sus posibilidades tecnológicas. En otro sentido, debe destacarse que la litografía contaba varios años de desarrollo ya en la ciudad desde la llegada de César Hipólito Bacle a finales de la década de 1820 y que,¹²⁸³ con el correr de los años esta técnica se había ido perfeccionando, permitiendo ahora mejores facturas. Sobre el procedimiento del grabado en piedra debe mencionarse que, como señaló Sandra Szir, consistía en: “una piedra caliza en la cual se escribía (o dibujaba) con un lápiz litográfico, la piedra se humedecía y luego se entintaba, las marcas grasosas del lápiz litográfico retenían la tinta que la piedra húmeda, en cambio, rechazaba. Luego se colocaba el papel sobre la piedra y se imprimía ejerciendo presión con la prensa”.¹²⁸⁴ Los beneficios

¹²⁸³ Además de lo expuesto respecto a este personaje en nuestro capítulo 6, debe considerarse que en la década de 1830 Bacle amplió su radio de acción a la vecina ciudad de Montevideo a través de su apoderado Adrián Henniquen Mynssen, quien tomaba pedidos de producciones diversas que incluían planos, tarjetas y paisajes, entre otros. Puede considerarse con justeza a Bacle como el introductor de la litografía en el Río de la Plata y un precursor de la técnica en Latinoamérica. Cfr. Ernesto Beretta García, “La litografía, la difusión de la imagen y su papel como herramienta propagandística en Montevideo durante el siglo XIX” en Mónica Maronna (Comp.), *Cuaderno de Historia, n° 9: Historia, cultura y medios de comunicación. Enfoques y perspectivas*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2012, p. 19; Hernán Pas, “La seducción de las imágenes. El ingreso de la litografía y los nuevos modos de publicidad en Latinoamérica” en *Caracol. Revista do Programa de Pós-Graduação da Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, n° 2: Dossiê Século XIX*, São Paulo, 2011, pp. 10-41.

¹²⁸⁴ Sandra Szir, “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX” en Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Lida Miranda, *Prensa argentina, siglo XIX. Imágenes, textos y contextos... op. cit.*, p. 64.



de esta nueva técnica estaban dados principalmente en la obtención de líneas más nítidas y definidas que el grabado sobre metal, así como también una gradación de tonalidades muchos más sutiles que facilitaban e incluso estimulaban una construcción de volúmenes más virtuosos. A juzgar por la imposición de esta técnica, los beneficios superaban ampliamente sus contratiempos, derivados de un requerimiento de exclusividad de la piedra: a diferencia del grabado en madera de boj o en metal, requería imprimir las imágenes por separado, en una prensa especial y con tecnologías y tratamientos diferentes.¹²⁸⁵ Con todo, la incorporación de la litografía como factor clave de la generación icónica en algunas publicaciones nos pone en evidencia tanto una voluntad expresa de incluir a la imagen como instrumento argumental, como una tendencia al detalle que era estimulada por una técnica que, amparada en un procedimiento más laborioso e independiente, permitía definir con mayor precisión las composiciones.

En vínculo con lo anterior y observadas de manera conjunta, las iconografías presentan otra nota intrigante que sugiere un universo conexiones más complejas con estas dimensiones productivas ya de por sí problemáticas. Nos referimos a la yuxtaposición de posibilidades visuales que impulsaban las ilustraciones. Pues efectivamente en muchas de las imágenes producidas en el *Correo del domingo* o *El Mosquito* es posible apreciar una coexistencia de escalas dispares, mediante una coexistencia que bascula entre lo global e impersonal de la construcción cartográfica (A7, imagen 8) a la intimidad del retrato o la caricatura, sea de personajes locales, foráneos, individuales o grupales (A7, imágenes 9, 10 y 11). Oscila también de lo pintoresco de un cuadro de costumbres (A7, imagen 12) a las precisiones de los mapas de posicionamiento de tropas durante la Guerra del Paraguay (A7, imágenes 13 a 16); de la visión panorámica de una escena de batalla (A7, imagen 17) al detalle de la moneda acuñada con motivo de la inauguración del Ferrocarril del Sud (A7, imagen 18);¹²⁸⁶ de los rasgos pormenorizados de algún célebre individuo caricaturizado a la manera de Archimboldo (A7, imagen 19) a la visión ampliada de un paisaje marino tomado a bordo

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 57

¹²⁸⁶ La propia moneda parece condensar singularmente esta coexistencia de amplitud y detalle aquí expuesta. En el anverso del emblema se podía ver una imagen panorámica de un ferrocarril surcando el territorio, mientras que el reverso ofrecía el detalle de la cara de la República. Cfr. A7, imagen 18.



de un vapor (A7, imagen 20) o las precisiones para la construcción de una máquina para elevar el agua en los jagüeles (A7, imagen 21).

Conviene remarcar que en abierta sintonía con esta tendencia al particularismo, algunas de estas imágenes se promocionaban precisamente por su exactitud, como es el caso de los planos: “El CORREO DEL DOMINGO ha sido favorecido con el plano que hoy reproduce, el mas exacto y detallado de todos los que hemos podido conseguir (...)”.¹²⁸⁷ En otros casos, el impulso dado a las novedades técnicas ofrecía amplias posibilidades para realizar diversas incorporaciones gráficas. Esto se hace evidente en la promoción de locales “surtidos y abundantemente provistos”¹²⁸⁸ destinados a la tipografía y la reproducción de imágenes de distinto tenor tales como las instalaciones de *El Mosquito*,¹²⁸⁹ la imprenta a vapor de *La Tribuna*¹²⁹⁰ o de Pablo Coni¹²⁹¹ -con la incorporación de Juan Beveridge como dibujante y grabador-,¹²⁹² el establecimiento con tipos de fundición de Enrique Hargenburg¹²⁹³ o la imprenta de *El Nacional*,¹²⁹⁴ por citar sólo algunos ejemplos donde la oferta era cada vez mas variada y ecléctica.

En este marco de diversidad, lo detallado y ampliado conviven de manera alternada expresando cierta deslocalización observacional. Incluso los contemporáneos consideraban tales oscilaciones como favorables y dignas de ser enfatizadas. Tal es el caso de *La Revista de Buenos Aires* sitio desde el cual, como hemos visto anteriormente, se le daba la bienvenida al *Correo del domingo* en febrero de 1865. Allí se ponía de relieve no solo la importancia dada a la imagen sino también su variedad y heterogeneidad, tanto de las ilustraciones como de las figuras retratadas en la publicación. Señalaban que: “Como se habrá notado, no es muy homogénea la galería de retratos que ha exhibido *El Correo*: poetas, hombres políticos, actores, actrices y aeronautas”.¹²⁹⁵ Con igual criterio se ponderaba la oscilación conceptual entre la vida y la muerte a través de la galería de personajes, ya que el semanario se ocupaba de los primeros y luego “Vuelve después a los que ya no existen, a aquellos sobre los cuales

¹²⁸⁷ *Correo del Domingo*, vol. V, n° 122, Buenos Aires, 29/4/1866, p. 273.

¹²⁸⁸ *El mosquito*, año I, n° 8, Buenos Aires, 12/07/1863.

¹²⁸⁹ *El mosquito*, año V, n° 273, Buenos Aires, 12/04/1868.

¹²⁹⁰ *Gran almanaque de La Tribuna... op. cit.*, 1870, p. 22.

¹²⁹¹ *El mosquito*, año I, n° 6, Buenos Aires, 28/06/1863.

¹²⁹² *El mosquito*, año I, n° 12, Buenos Aires, 09/08/1863.

¹²⁹³ *Gran almanaque de La Tribuna... op. cit.*, 1868, p. 211.

¹²⁹⁴ *Gran almanaque de La Tribuna... op. cit.*, 1868, p. 214.

¹²⁹⁵ *La revista de Buenos Aires*, Tomo VI, n° 22, Buenos Aires, febrero de 1865, p. 313.



empieza a realizarse el fallo justiciero de la posteridad”.¹²⁹⁶ Si observamos esta multiplicidad de referencias como un mosaico complejo, adquiere relevancia la pregunta respecto a las formas de visualidad de esta sociedad cada vez más compleja y dinámica, la cual daba paso a la heterogeneidad. Siguiendo la lógica trazada en el capítulo precedente, nos detenemos en las concepciones espaciales que sobrevuelan esta enriquecida y cada vez más demandante atmósfera visual.

Observada de modo general entonces, en base a la evidencia expuesta y situadas dentro de las configuraciones que asumen los modos de ver de los habitantes porteños, la nueva sensibilidad de carácter visual puede ser concebida como una gestión perceptiva pendulante entre dos extremos: lo amplificado-general por un lado y lo detallado-singular por otro. Incluso si realizamos otro *acotado panorama* sobre los relevamientos geográficos realizados durante este contexto es posible detectar ejemplos que encarnan análogos procedimientos, ya que mientras se realizaba el catastro más pormenorizado que haya conocido la ciudad hasta entonces, el denominado *Catastro Beare* -ejecutado entre 1860 y 1870- (A7, imagen 22 y 23),¹²⁹⁷ cobraba forma también la proyección cartográfica hasta ese momento más precisa del territorio bonaerense (1864), organizada en base a los datos recolectados por el Departamento Topográfico, cartografía a la cual aludimos en el capítulo anterior. Vistos en clave comparada (A7, imagen 24), lo que consideramos relevante de estos ejemplos no descansa en la acción de la mensura o el relevamiento catastral per se -actividad que por otra parte se realizaba ya desde finales del siglo XVIII-, sino el *estilo* visual que asumió la misma y con la cual se presentó. Ambas construcciones espaciales con sus radicales diferencias ponen en evidencia la coexistencia de escalas dispares en un mismo marco temporal y geográfico como la ciudad, desde el detalle de Beare a la referencia del territorio bonaerense en su conjunto, incluyendo también la zona patagónica. Independientemente de los condicionamientos sociopolíticos que desde luego recubrieron estas representaciones

¹²⁹⁶ *Ibid.*

¹²⁹⁷ El catastro del ingeniero británico Pedro Beare fue realizado entre 1860 y 1870 y consta de 14 tomos, los cuales contienen más de 700 planos y de 5000 imágenes detalladas de cada manzana y propiedad de la ciudad. Sobre las particularidades del catastro véase el trabajo de González Bonorino. Para un análisis del mismo visto desde las formas de inscripción de los catastros en Buenos Aires consúltese la indagación de Favelukes y Aliata. Cfr. Jorge González Bonorino, *La ciudad de Buenos Aires y sus habitantes 1860-1870 a través del catastro de Beare y el censo poblacional*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2005; Graciela Favelukes y Fernando Aliata, “Medir la ciudad: plano topográfico y catastro en Buenos Aires (1852-1873)” en *Estudios del hábitat*, vol. 13, n° 2, 2015, pp. 26-41.



para un Estado-nación en construcción, las convergencias escópicas entre estos documentos y las evidencias icónicas examinadas parecen acentuarse.

Si “toda ciudad moderna es efímera, puesto que su renovación constante es una condición de su existencia” y cuya caducidad imprime además una incertidumbre generalizada en sus habitantes,¹²⁹⁸ esta visión de lo moderno como perecedero y volátil resultaría también convergente respecto al nuevo modelo escópico. Principalmente expresado en la transitoriedad de los pasajes visuales que se ofrecían al público en diversos soportes –publicaciones periódicas, fotografías, obras pictóricas, litografías, almanaques, publicidades, etc-, los cuales constituyen para nosotros un atisbo de aquella cualidad evanescente de la ciudad e hiperestimulante de lo moderno, al tiempo que una sutil prefiguración de los tiempos futuros. Tales solapamientos encuentran relación también con la expresión empleada por Gutiérrez sobre Pueyrredón, al referir que una obra de arte debe poseer la capacidad de ser fugaz como una amapola y eterna como una estrella. Deliberadamente, pero especialmente y sobre todo, al mismo tiempo.

Existe además otra modalidad que comienza a aparecer con mayor insistencia dentro de la prensa de esta época y que permite postular un elemento más de los dislocamientos espaciales antes referidos. Aludimos a las formas por las cuales desde distintas publicaciones se invitaba al lector a reconfigurar su relación con el objeto periodístico. Decimos esto a partir de algunos ejemplos que a manera embrionaria ofrecían la posibilidad -al tiempo que exigían- al lector de cambiar su postura para poder apreciar la información textual o visual contenida como muestra el *Correo del domingo* en sendas oportunidades (A7, imágenes 25 y 26). Podrá objetarse que se trató de una solución favorable para poder incorporar vistas apaisadas, a no ser porque el citado recurso había sido empleado ya en el ámbito de las publicidades, como la del grabador Juan Beveridge en *El Mosquito* de 1864 (A7, imagen 27). Esto que podríamos denominar como una apelación a la percepción dinámica o móvil se remarcaba en distintas publicaciones, independientemente de su cariz “faccioso”, “satírico” o “ideológico”, sean ilustrados o no. Así nos muestran ejemplos como los de *El inválido argentino*, *Standard* o *El río de la plata* (A7, imágenes 28 a 30). Este último, a finales de la década parece ir incluso más allá al proponer no ya un viraje de 90 o 180 grados de su página

¹²⁹⁸ Francisco Liernur, *op. cit.*, 1992, p. 107.

sino una lectura circular en 360 grados al promocionar la “Imprenta del plata” con textos en las cuatro direcciones (A7, imagen 31).

No se trata solo del aspecto sino del formato, la dirección y la colocación de la información en la estructura de la publicación. Pues el empleo de múltiples avisos o notas en distintas direcciones, con variedad de tipografías, diferentes cuerpos de letras, mayor presencia de ornamentaciones y pequeñas ilustraciones de diversa índole nos ofrece otra pauta más de una actividad visual que, independientemente de las tradiciones de una ciudad letrada, experimentaba profundas modificaciones. Desde luego que estos ejemplos nos brindan información también sobre las distintas estrategias comerciales con las cuales cada sector intentaba posicionar su marca en un cada vez más exigente mercado.¹²⁹⁹ No obstante y en virtud de nuestros intereses resulta enriquecedor remarcar las instancias de permutación con que se pensaron diversas posiciones de observación en un elemento estático como el periódico. Imaginar un lector de mediados de la década girando el periódico para decodificar distintos mensajes en 90 o 180 grados, y a finales de la década de 1860 hacerlo en todas las direcciones, resulta una buena metáfora para entender el carácter dinámico de la sociedad, trasladado a un ámbito particular como la prensa y a un objeto específico como el periódico. También podría reflejar en un plano más abstracto, las inestabilidades propias de un tiempo en donde nada era cierto ni definido, pues se asistían a tiempos de cambios radicales, como veremos al final de este capítulo.

Comprendiendo la modernidad como una disposición “circular” o “espiral” en virtud de la cual las vidas “van y vienen entre lo próximo y lo lejano, el ayer y el hoy, el presente y el pasado”,¹³⁰⁰ estas dislocaciones adquieren importancia como rasgos distintivos de una ciudad que se mostraba y veía a sí misma con otros ojos. Si se nos permite expresarlo con una metáfora óptica, muchas de las imágenes que circularon en la década de 1860 -entre ellas indudablemente las de Prilidiano Pueyrredón- ofrecieron al habitante de aquella

¹²⁹⁹ Desconocemos si existía un valor diferencial para la posición o dirección de los avisos, aunque consideramos probable que así fuera debido a las dificultades que comportaría en muchos casos la elaboración de estos mensajes, en muchos casos abiertamente diferentes a la estructura general de las publicaciones. El caso paradigmático en este sentido puede ser el de la célebre bebida *Hesperidina* de Samuel Bagley, la cual se presentaba en el Standard con un formato publicitario hasta entonces inédito ya que lo hacía en distintos idiomas y con interpelaciones directas a los lectores. Por razones de espacio no nos encargamos aquí de estos pormenores. Cfr. *El Río de la Plata*, n° 201, Buenos Aires, 13/04/1870.

¹³⁰⁰ José Jiménez, “Una genealogía del espíritu moderno” en Jorge Glusberg, *Orígenes de la modernidad. Moderno-Premoderno: de Perreault a Rimbaud*, Buenos Aires, Emecé, 1994, p. 6.



ciudad la posibilidad de calibrar su lente de diversas maneras: haciendo miradas detalladas y alejamientos, focalizando en particularidades y realizando panoramas, mirando dentro de su ciudad y también allende sus fronteras. Ello permitió simbólica y materialmente, ver el mundo de una manera moderna, es decir en su frenética y cambiante multiplicidad. Como hemos expuesto hasta aquí, parte de esta composición se encontró atravesada por la valorización de lo minúsculo como uno de los vectores constitutivos de las preocupaciones visuales contemporáneas. Observemos pues con mayor detenimiento esta particular inscripción.

10. II. Lo microscópico en contexto

La importancia que adquirió la visión y los fenómenos icónicos durante este período encuentra un vehículo singular en la promoción, gestión y atención dada al detalle. De entre las numerosas posibilidades que un enfoque detenido ofrece, quisiéramos situarnos en una palabra que posiblemente permita definir las preocupaciones de entonces. Pues las evidencias nos indican que el concepto de microscópico y sus sentidos derivados no solo estaban disponibles en el léxico epocal sino que además definían un muy estimulante universo.

Sabido era que el prefijo “micro” provenía de la voz griega equivalente a pequeño. Según refería ya Felipe Monlau en su *Diccionario Etimológico* de 1856, el término *microcosmos* aludía a un “pequeño mundo, abreviado, en miniatura”.¹³⁰¹ Tratándose de un “instrumento” con el cual “las cosas muy pequeñas aparecen a la vista” que permitía examinar objetos “a corta distancia”.¹³⁰² El adjetivo microscópico indicaba así aquello “que es tan pequeño que no puede verse con la vista natural”.¹³⁰³ A juzgar por lo expuesto también en otros diccionarios de entonces, desde tiempos antiguos se concebía al ser humano como una reproducción del cosmos a escala reducida, producto en gran medida de la célebre definición de Platón recuperada en la Edad Media. Se consideraba en consecuencia que un

¹³⁰¹ Pedro Felipe Monlau, *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1856, p. 335.

¹³⁰² *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*, París, Salvá, 1847, p. 716.

¹³⁰³ *Ibid.*



“microcosmos” aludía a un “mundo pequeño o abreviado” o “universo sucinto”, encarnando una suerte de “simulacro de la creación” entre el ser humano y este.¹³⁰⁴

Ahora bien, en lo relativo al aparato que permite penetrar en este horizonte microscópico, conviene remarcar que en su *Manual de anatomía general* editado en 1860 y traducido al castellano en 1863, el francés Etienne Van Kempen señalaba que “El microscopio ha destruido muchos errores cometidos con la simple vista, siendo este instrumento tan indispensable para el progreso de la práctica médica, como para el de la ciencia”.¹³⁰⁵ El aparato se estableció así como un dispositivo que permitía acceder a los universos acotados que escapaban a la visión “natural”, por ser lo microscópico algo “diminuto o sumamente pequeño, que no puede verse sino con el auxilio de un microscopio”.¹³⁰⁶ Aunque sus rudimentos corresponden a las últimas décadas del siglo XVI o inicios del siglo XVII,¹³⁰⁷ en el meridiano del siglo XIX el microscopio -así como sus efectos derivados- adquiere singular relevancia por diversas razones, entre las cuales destacó principalmente el desarrollo de la técnica. Poniendo de relieve la existencia de un micromundo que subyacía muy por debajo de las superficies materiales, el contemporáneo Louis Figuier describía con cierta fascinación al aparato, el cual en las últimas décadas había progresado significativamente, aumentado su potencia unas 1.200 veces:

¹³⁰⁴ En el *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana* de 1864 se expresan otros muchos conceptos como “microfonía”, “microdácilo”, “microcústico”, “micrófilo”, “microcéfalo”, “microcarpo”, “microcosmología”, etc. En esta edición se contabilizan 65 acepciones diferentes vinculadas al término “micro”. En el caso de Labernia, es posible encontrar 43 definiciones compuestas por el prefijo de raíz griega “micro”, con derivados tales como “micrólogo”, “micrópsico”, “microsficto” y “microcele”, entre tantos otros. En la actualidad y según la Real Academia Española, el concepto de microscópico alude a algo extremadamente pequeño, mientras que microcosmos implica un “ser o entidad concebidos como imagen y reflejo del universo”, así como un “mundo a escala reducida”. Conviene remarcar que en la edición del Tricentenario (2014) existen 35 acepciones vinculadas a este prefijo, entre ellas “microbio”, “microelectrónica”, “microgravedad” o “microeconomía”. Cfr. *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana... op. cit.*, 1864, p. 826; Pedro Labernia, *op. cit.*, pp. 393-394; Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2010.

¹³⁰⁵ Etienne Michael Van Kempen, *Manual de anatomía general*, Madrid, Carlos Bailly, 1863 (1860), p. 12.

¹³⁰⁶ *Nuevo Diccionario... op. cit.*, p. 826; Pedro Labernia, *op. cit.*, p. 394.

¹³⁰⁷ Según refiere el geógrafo anarquista francés Élisé Reclus, el primer microscopio fue inventado por el holandés Zacharías Jansen en 1590. El físico Marcelo Levinas remarca la importancia del instrumento para el descubrimiento de los capilares de Harvey en 1628 y de allí la trascendencia de este como “el acontecimiento más importante para las ciencias biológicas en todo el siglo XVII”. Cfr. Élisé Reclus, *Nouvelle géographie universelle: la terre et les hommes, Livre IV: L'Europe du nord-ouest (Belgique, Hollande, Îles britanniques)*, París, Hachette, 1879, p. 276; Marcelo Leonardo Levinas, *Las imágenes del Universo. Una historia de las ideas del cosmos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 194.



Aplicado á multitud de objetos naturales, el microscopio deleita nuestra vista, sorprende nuestro entendimiento y asombra nuestra imaginación ante las maravillas de organización que nos descubre en los cuerpos orgánicos. Una brizna de yerba, el ojo compuesto más diminuto de un insecto, sometidos a la acción de este prodigioso instrumento, nos descubren todo un nuevo mundo en que se agitan la actividad y la vida. Una gota de agua tomada de un arroyo que arrastra algunas inmundicias vegetales, o una materia orgánica en vía de descomposición, ponen de manifiesto, si se observan por medio del microscopio, miríadas de seres vivos, de animales dotados de una organización perfecta, que llenan sus funciones fisiológicas como las grandes especies que nos son conocidas. La revelación de este mundo invisible, ignorado por los antiguos, es para las generaciones modernas un nuevo motivo que las induce á la admiración de la omnipotencia del Criador.¹³⁰⁸

Esta puesta en consideración del instrumento respecto a la facultad humana del ver obtuvo sus repliques en el ámbito local, encontrándose muy solicitado en la elaboración de metáforas y juegos de palabras. Además de las clásicas entradas y definiciones que nos muestran la disponibilidad del concepto y su asociación con lo imperceptible a simple vista, conviene acercar algunas notas que refieren hechos singulares convergentes con esta perspectiva anclada en la atención a lo minúsculo.

En 1866 las páginas del *Correo del domingo* anunciaban una peculiar primicia referida a un nuevo desarrollado técnico en Inglaterra. Se trataba de una “escritura microscópica”:

ESCRITURA MICROSCÓPICA- Por medio de una máquina inventada por Mr. Peters, de Inglaterra, asegúrase que las palabras Mathew Marshall, Bank of England, pueden escribirse en dos y media millonésimas partes de una pulgada de largo.¹³⁰⁹

La invención inglesa no resultaba anecdótica, habida cuenta de que un año antes - en 1865- se había fundado la *Sociedad microscópica Quekett* en Inglaterra -heredera de la *Real*

¹³⁰⁸ Louis Figuier, *Los grandes inventos... op. cit.*, p. 174.

¹³⁰⁹ *Correo del Domingo*, vol. V, n° 118, 01/04/1866, p. 224.



Sociedad Microscópica de 1839-, la cual promocionaría fuertemente la microscopía, publicando a partir de 1868 el famoso y posteriormente centenario *Journal of the Quekett Microscopical Club* (1868-1966). Sin embargo la variante de escritura aludida en el *Correo del domingo* era concebida como sello de autenticidad y medida de seguridad, lo cual revelaba una presencia no solo de la idea sino también de aplicaciones prácticas de lo microscópico, en un terreno que va más allá del plano estricto de las Ciencias Naturales. Así lo rubricaba e 1867 el *Almanaque de las maravillas* al informar respecto a la creación de la primera “biblia microscópica”, diseñada por el mismo autor:

Mr. Peters, de Londres, ha inventado una máquina para grabar letras o tipos microscópicos sobre cristal, de modo que con este descubrimiento podremos tener todo el texto de la Biblia en un vidrio de un pie cuadrado de espacio, y hasta el *Padre Nuestro* en un pedazo de vidrio de un cincuentavo de pulgada, como si dijéramos sobre la uña del dedo meñique de un niño recién nacido!¹³¹⁰

El *Almanaque* ponderaba de distintas maneras lo microscópico, señalando además que: “En una sociedad científica de Londres, se presentó un microscopio por medio del cual se veía un huesito de mariposa como si fuese del grandor de ocho pies de diámetro”.¹³¹¹ En otro sentido vinculado a este se expresaba en el *Gran Almanaque de La Tribuna* de 1868 que: “Hay animalitos tan pequeños que solo pueden verse en el microscopio, y se calcula geoméricamente, que son veinte y siete millones de veces menores que el Acaro o Arador que es el menor de cuantos podemos ver con la simple vista”.¹³¹² Se ponía de relieve así las posibilidades de la técnica en la observación directa subsensorial, yendo más allá de “la simple vista” y abriendo todo un campo de posibilidades visuales tan novedosas como estimulantes. Resultaba importante acceder a aquello que se ocultaba a la visión natural, como lo mostraba por entonces *El inválido argentino* al referir un banquete en el Palacio San José, donde señalaba que “En todas las cosas humanas, existe lo que se ve y lo que no se ve” seguido de una descripción de la fiesta realizada en “la estancia del General Urquiza”. Aunque desde una perspectiva diferente a las anteriores, allí se expresaba que “Esto es lo que

¹³¹⁰ *Almanaque de las maravillas*, Buenos Aires, Pablo Morta, 1867, p. 54.

¹³¹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹³¹² Diego Barrabás, *Gran Almanaque de La Tribuna... op. cit.*, 1868, p. 62.



se ve. Ahora en cuanto á lo que no vemos, porque solo podrán revelarlo ciertos individuos, en cuanto a eso ¿qué habrá?”, para rubricar luego que “Esto es lo que no se ve y precisamente es lo que hace más falta ver bien”.¹³¹³ El subtítulo “Lo que se ve y lo que no se ve” remitía de alguna manera al mismo umbral, aquel que definía la creciente preocupación y solicitud de la vista como órgano rector de la acción o, en este caso, de la información política relevante.

Existió igualmente otra zona de convergencia graficada por la penetración del concepto en la sensibilidad epocal. Se trató de la conjunción directa entre la producción de lo visual y el impacto de lo microscópico, expresado en la promoción de una fascinante modalidad de generación de imágenes técnicas. Nos referimos al establecimiento fotográfico del inglés Robert Thomas Offer y el español Eulogio Coca, quienes en 1862 impulsaban una nueva forma de “retratos microscópicos”:

The first of the kind in this city (...) Microscopic portraits are now taken, having a splendid new machine for the purpose with an assortment of jewellery to suit. Portraits in parafine and transparency Will likewise be introduced in a few days. Visiting cards, vignets well printed and well toned.

Copies and etc, finely and carefully executed with all the other minutide of a photographic establishment.¹³¹⁴

Aunque desconocemos los pormenores de esta novedosa, “fina y cuidadosamente ejecutada” iniciativa, quizás la misma haya funcionado como una suerte de contrapeso escópico de la cada vez más popular *carte-de-visite*, la cual como hemos apuntado implicó una significativa pérdida del detalle merced a su tamaño reducido. Precisamente, el caso de estas resulta sintomático en tanto la portabilidad y el abaratamiento de los costos implicó directamente una reducción de las dimensiones del producto técnico y con ello una significativa disminución de oportunidades de atención a lo singular. Pese a esta aparente desfavorabilidad, la *carte-de-visite* expandió el consumo de imágenes familiarizando a los individuos con lo icónico desde una dimensión más doméstica. Estos dos ejemplos sintéticos

¹³¹³ *El inválido argentino*, año 1, n° 14, Buenos Aires, 31/03/1867

¹³¹⁴ *The Standard and River Plate News*, N° 298, Buenos Ayres, 27/03/1862, p. 1.



-los retratos microscópicos por un lado y la *carte-de-visite* por otro- nos aportan indicios respecto a la incursión de lo microscópico en el lenguaje y las prácticas epocales.

En efecto es posible observar que la apelación a lo minúsculo parece adquirir cuerpo considerablemente a lo largo de la década, lo cual permitiría explicar su inclusión también en otro tipo de soportes. Pues otra sugerente experiencia icónica que replicó esta modalidad fueron los novedosos “cuadros transparentes” impulsados por el “empresario” Mr. Krutisch, los cuales a juzgar por los editores del *Correo del domingo* “dan mucho que pensar”. Se trataba de una “curiosa” experiencia con obras de arte clásicas retro iluminadas artificialmente con velas de estearina, lo cual producía un efecto singular ya que “el cuadro está alumbrado de tal modo que se perciben hasta los más pequeños pormenores de la pintura”.¹³¹⁵

Si efectuamos un repaso por las ciencias naturales veremos que sin dudas también contribuyó en la extensión del concepto el célebre naturalista Hermann Burmeister, quien hacía referencia a estas entidades minúsculas -descubiertas con la ayuda del referido instrumento- a las que denominó “organismos microscópicos” en su célebre obra *Viaje por los Estados del Plata*, realizada con las anotaciones de sus travesías efectuadas entre 1854-1860 y publicado en 1861.¹³¹⁶ De recordarse que precisamente durante la década de 1860 se institucionalizaron y consolidaron prácticas vinculadas al ámbito científico como la paleontología, la arqueología y la geología.¹³¹⁷ Todo ello producto de la articulación de redes entre sociedades, museos, academias y estudios universitarios, lo cual pone en evidencia no solo un fervor asociativo y de conocimiento sino también una voluntad por nombrar, medir, contar y clasificar, lo cual sugiere una marcada atención al detalle.¹³¹⁸ El 11 de julio de 1867 y con motivo del primer aniversario de la Sociedad Paleontológica, Juan María Gutiérrez pondrá en consideración precisamente este aspecto al señalar que el

¹³¹⁵ Los propios editores de *El Mosquito* evaluaban “exhibir la colección completa de las caricaturas” de la publicación mediante este sistema. Véase *El mosquito*, año V, n° 217, Buenos Aires, 09/06/1867

¹³¹⁶ Hermann Burmeister, *Viaje por los Estados del Río de la Plata*, Buenos Aires, 1861, p. 93

¹³¹⁷ Cecilia Simón, “Debates científicos y visuales: una aproximación a los procesos de producción de imágenes en las ciencias de la prehistoria rioplatense (1860-1890)” en *Caiana*, n° 13, 2018, p. 17.

¹³¹⁸ Para una historia del desarrollo de las Ciencias y en especial de la Arqueología y la Paleontología en vínculo con la “invención de la antigüedad” y la formación de colecciones durante el siglo XIX e inicios del siglo XX pueden consultarse también los trabajos de Irina Podgorny. Véase; Irina Podgorny y Margaret Lopes, *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890*, México, Limusa, 2008; Irina Podgorny, *El sendero del tiempo y de las causas accidentales. Los espacios de la prehistoria en la Argentina, 1850-1910*, Rosario, Prohistoria, 2009; Cecilia Simón, *op. cit.*



“carácter de las ciencias en nuestros días” residía principalmente en que: “El espíritu humano (...) ha echado lejos de sí las nubes de las sutilezas y de las soluciones a priori, para estudiar de preferencia lo que cae bajo sus sentidos, y observa, mide, calcula con el auxilio de una razón independiente y despreocupada”.¹³¹⁹

Muy poco tiempo después y en la edición de la *Revista de Buenos Aires* de agosto 1868 pudo advertirse una metáfora completa de este sugerente juego de escalas que aquí proponemos, cuando el chileno José Victorino Lastarria en su *Viaje a través de los Andes*,¹³²⁰ trazaba una descripción de la cordillera refiriendo que aquella colosal estructura en realidad “no es más que la inhumación de un mundo microscópico de conchas, de sílice, de calcárea organizada, que suavemente se va amontonando allí durante millones de años”.¹³²¹ Lo gigantesco y lo microscópico coexistían con los períodos geológicos de tiempo.

Lo anterior sugiere que la atención puesta al detalle en las obras de Pueyrredón encarnaba algo más profundo que un estilo pictórico o una nota pintoresca, pues nos permite entrever un entramado signado por la complejidad en la cual la observación de aspectos microscópicos adquiriría un valor estimado y muy solicitado. Análogo énfasis puede observarse en las páginas de la prensa, no solo con las alusiones a instrumentos ópticos ya citados -los cuales permiten ver más detalladamente-, sino también con imágenes-detalle de animales cotidianos (A7, imagen 32) o de escenarios a priori invisibles como las profundidades del océano (A7, imagen 33). También se echaba mano de esta curiosidad cuando se interpelaba con distintas formas de ilustración y juegos visuales al lector, de los cuales requerían una atención mayor con, por ejemplo, los “jeroglíficos” del *Correo del domingo* analizados en nuestro capítulo anterior. Aquello que escapaba a una visión “natural” o desatenta parecía constituir un escenario propicio para ser escrutado, examinando delicadamente y relevando de manera precisa aquello que no se ve “a simple vista”, dando “mucho que pensar”. Esta de por sí compleja relación se manifestaba de varias

¹³¹⁹ Herman Burmeister, *Anales del Museo público de Buenos Aires*, Buenos Aires, Bernheim, 1869, pp. XXVII-XXVI.

¹³²⁰ Según expresa el trasandino Bernardo Subercaseaux, los relatos de Lastarria se desarrollaron entre 1864 y 1870, y consideraba al continente americano como el origen de la humanidad y una condensación de todas las edades en la tierra. Cfr. Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y la cultura en Chile, Tómo I: Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX: J. V. Lastarria*, Santiago, Editorial Universitaria, 1997, p. 198.

¹³²¹ José Victorino Lastarria, “Las cordilleras” en Miguel Navarro Viola y Vicente Quesada (Dir), *La Revista de Buenos Aires. Historia Americana, Literatura y Derecho*, año VI, n° 65, Buenos Aires, agosto de 1868, p. 101.



maneras, en distintas direcciones y asumía múltiples implicancias. Detengámonos en un ejemplo que se conecta con lo expuesto y que con su desarrollo nos conducirá en otra dirección.

En septiembre de 1866 Juan María Gutiérrez publicaba una “conversación científica” para el *Correo del domingo*,¹³²² donde ahondaba en la constitución matérica de una gota de agua. Luego de examinar las características de cada estado físico de la misma, el autor concluía que:

Si examinamos con mayor detención la constitución íntima de la gota de agua (...) Aquel globillo nos promete todavía varias sorpresas; pero para comprenderlas mejor digamos algunas palabras acerca de la constitución general de los cuerpos. Una sustancia cualquiera se compone de partículas, las partículas de moléculas, las moléculas de átomos, que son elementos invisibles de forma esférica. La manera como se agrupan respectivamente los átomos, las moléculas y las partículas determina ó decide la variedad de la sustancia (...).¹³²³

¹³²² La inclusión de esta nota referida al ámbito científico no resulta casual, pues debe recordarse que entre las nutridas intervenciones de Juan María Gutiérrez (1809-1878) en el Buenos Aires del siglo XIX se encontró la de ser Delineador del Departamento Topográfico en la década de 1820 y 1830 bajo la dirección de Avelino Díaz. Gutiérrez cuenta no solo con una prolífica carrera en la promoción de la literatura y las artes -fue colaborador de diversas publicaciones como *El Museo Americano*, *El Recopilador*, el *Correo del domingo* o la *Revista de Buenos Aires*, entre otras- sino que también destacó por su contribución al desarrollo de la ciencia durante la segunda mitad del siglo XIX, aspecto que se vio rubricado sobre el final de su carrera al pertenecer a la recientemente creada Sociedad Científica -entre 1875 y 1878-. En el período que nos incumbe Gutiérrez publicó su célebre *Origen y desarrollo de la enseñanza superior en Buenos Aires* donde realizó un rastreo de la actuación de destacados hombres de ciencia, figuras del pensamiento, el arte y la enseñanza, con miras a promover este tipo de saberes durante la por entonces naciente presidencia de Domingo Sarmiento. Cabe destacar por supuesto que Gutiérrez se desempeñó como rector de la Universidad de Buenos Aires desde el 1º de abril de 1861 y en 1864 creó la carrera de Ciencias Exactas de donde egresaron los primeros 12 ingenieros en 1870, más conocidos como los 12 apóstoles a quienes hemos mencionado en nuestro capítulo 4. Como señaló Jorge Myers, el proyecto de Gutiérrez durante estos años fue el de “la implantación en el país de una tradición de enseñanza científica a todos los niveles del sistema educativo”. Véase Juan María Gutiérrez, *Origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916 (1868), p. 549 y pp. 638-639; Antonio Zinny, *Juan María Gutiérrez, su vida y sus escritos*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1878, p. 41; Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo Diccionario... op. cit., Tomo III: F-K...* pp. 514-517; Jorge Myers, “Sísifo en la cuna o Juan María Gutiérrez y la organización de la enseñanza de la ciencia en la Universidad Argentina” en *Redes*, vol. 1, n° 1, 1994, p. 127; Juan Carlos Nicolau, “Juan María Gutiérrez (1809-1878), historiador de la ciencia en el Río de La Plata” en *Trabajos y Comunicaciones*, 2º época, n° 26/27, 2000/2001, pp. 295-300.

¹³²³ *Correo del domingo*, vol. VI, n° 142, Buenos Aires, 16/09/1866, p. 158.



Fuertemente influenciado por una perspectiva atomista Gutiérrez discurría que “(...) Probablemente los grupos de átomos forman como á manera de constelaciones y jiran como las estrellas con una velocidad vertiginosa en órbitas determinadas”.¹³²⁴ Independientemente del carácter empírico de esta descripción, nos interesa destacar la asimilación del macrocosmos visible a un microcosmos invisible, cuando menos en calidad de especulación deductiva al señalar que: “El átomo, la molécula, la partícula son centros de acción como la tierra, el sol la vía-láctea, rejidos y sometidos á idénticas leyes”.¹³²⁵ Esta apelación a lo invisible resulta clave como ejemplo de por qué aquellas cosas que no son plausibles de ser vistas también merecerían ser consideradas dentro del ámbito perceptivo, en virtud de que obedecían a reglas preexistentes y observables en otra escala. Ni la constitución interna de una gota de agua ni la estructura que configuraba la vía láctea eran perceptivamente evidentes *prima facie*, existiendo sin embargo en la dimensión de la imaginación, provocando no solo especulaciones sino también detalladas descripciones. En la ya referida conferencia con motivo del primer aniversario de la Sociedad Paleontológica, Gutiérrez remarcaba no solo cuestiones metodológicas vinculadas a la medición y clasificación de aquella entidad sino también el objetivo principal de la misma, puesto en “dar publicidad y esteriorizar las riquezas paleontológicas que esconden las capas superficiales del terreno de nuestro país”.¹³²⁶ Estas huellas evidencian que no solo aquello que se presentaba como visible sino también lo invisible asumirían similares jerarquías para el entendimiento humano. Podríamos decir incluso que había diferentes tipos de invisibilidades.

Pues si lo que aparece y es visible cobraba especial relevancia bajo una creciente voracidad icónica, su contrapartida “invisible” también parecía adquirir peso, en tanto aquello que desaparece de la vista al instante, casi por arte de magia, solicita gran atención en aquel contexto. Esto resulta observable en agosto de 1864, cuando *El mosquito* ponía de relieve las figuras de los magos Hermann y Abella como referentes de analogía para aludir a la labor del fisco. Comparaban una presunta “caja negra” en el manejo de los fondos públicos que desaparecían “como por arte de magia” precisamente con este célebre binomio de la ilusión, el simulacro y el engaño. Estas inscripciones encontraban resonancias con otra

¹³²⁴ *Ibid.*

¹³²⁵ *Ibid.*

¹³²⁶ Herman Burmeister, *Anales... op. cit.*, p. XXVII.



de las tantas “novedades” que por entonces habitaron la ciudad como la llegada de “un nuevo prestidigitador”, incluso más efectivo que aquellos:

UN NUEVO PRESTIDIGITADOR.

Más hábil que Hermann y Abella acaba de llegar a esta ciudad no se sabe todavía á donde dará sus funciones.

Una de las pruebas que mejor ejecuta es la de hacer desaparecer el dinero de los bolsillos ajenos.

Hermann y Abella eclipsaban también un patacón ó una onza de oro, pero no los hacia completamente desaparecer, y siempre se encontraban después.

Con el fisco no hay tal. Las onzas y los patacones que han hecho desaparecer nunca mas se vuelven a ver.¹³²⁷

Independientemente del rango de preeminencia que se le otorgaba a la visión, esta referencia a la magia encuentra una sutil resonancia con un evento que ocurrirá muy poco tiempo después y que nos permite observar la atención prestada no ya a lo visible sino a lo invisible y oculto. Nos referimos a un episodio que cobra auténtica relevancia pública y que es recibido con intenso clamor por la sociedad porteña como la llegada del célebre prestidigitador Carl Hermann en 1866.¹³²⁸ La atracción por lo invisible adquiriría color.¹³²⁹

¹³²⁷ *El mosquito*, año II, n° 65, Buenos Aires, 20/08/1864.

¹³²⁸ Carl Hermann (1816-1887), también conocido como “Compars”, nació en Hannover y era hijo del célebre mago Samuel Hermann, prestidigitador que había trabajado como médico y mago personal del sultán de Turquía, y que además causó gran asombro en la alta sociedad parisina de mediados del siglo XIX. Casado con la cantante de ópera austrohúngara Róza Csillag en 1852, Carl emprendió distintas travesías alrededor del mundo occidental haciendo gala de sus habilidades para la ilusión. En su estadía breve en Buenos Aires durante la década de 1860 causó auténtico estupor con un truco en la casa de Mariquita Sánchez, al destruir y luego hacer aparecer intacto el reloj de mano de Monseñor Mariano Escalada. Además de las presentaciones efectuadas en Buenos Aires a finales de 1866, Carl Hermann recorrió distintas localidades como Chascomús, Chivilcoy y Mercedes. Su hermano, Alexander Hermann fue el autor del célebre “Book of magic” en 1903, compendio de los más afamados trucos de esta peculiar familia vinculada estrechamente a la magia. Cfr. Harding Jasper Burlingame, *History of magic and magicians*, Chicago, Burlingame & Co., 1895, p. 13 [en línea]; Alexander Hermann, *The book of magic*, Chicago, Frederick Drake & Co, 1903 [en línea]; Daniel Balmaceda, “El maravilloso truco del reloj de Escalada” en *La Nación*, Buenos Aires, 29/10/2012.

¹³²⁹ Los orígenes de las presentaciones de actos de magia en el ámbito teatral se remontaban a la década de 1840 con la presentación del primer mago en Buenos Aires: el profesor inglés Nelson, quien realizó “pruebas de física” en 1841 en el Teatro de la Victoria. Al año siguiente recalaría en la ciudad la “compañía europea de pruebas, magia y prestidigitación” y en 1848 llegó una compañía de acróbatas dirigida por Roger, donde debutó un por entonces joven prestidigitador: Carl Hermann. Véase Mariano Bosch, *Historia del Teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, El Comercio, 1910, pp. 218-219 [en línea].



En las páginas del *Correo del domingo* se hacían eco de este resonante suceso dedicándole una imagen de portada (A7, imagen 34) y caracterizando al mago como un personaje mundialmente destacado, tanto por sus cualidades como por sus singulares actividades. Por sus habilidades para la confusión y el engaño se lo trataba de un “casi diablo” que emprendía auténticas “diabluras”, o en palabras de José María Cantilo:

Herrmann, el casi diablo, ha hecho de Colon el centro de sus diabluras, sin perjuicio de hacerlas acá y allá, por donde quiera que la ocasión se le ofrece. Ya hay quien asegura que embroma hasta cuando está dormido. Las pruebas que hace en Colon atraen una inmensa concurrencia. Luego todos se retiran cavilando sobre lo que han visto. Sacar dos conejos de un sombrero y hacer de esos dos conejos uno solo sin mas que amasar á los pobres animalitos entre las manos á vista de todos!... Es inútil y fatigoso repetir todos los comentarios... Que cada cual vaya y vea, es lo mejor. ¹³³⁰

El mago atraía entonces una “inmensa concurrencia” y, lo más importante de todo, desafiaba las convenciones “a la vista de todos”. Quizás debido a ello se invitaba a la población a ejercer una labor empírica rudimentaria y no del todo eficaz como ir y ver sus actos de magia, o como lo visible se transforma en invisible. A la semana siguiente se destacaría el enorme éxito de sus presentaciones subrayando que: “Personas de la sociedad acomodada y aun rica que no se incomodan por nada, rompen hoy sus hábitos y van á Colon á ver las cosas de Herrmann”.¹³³¹ Se remarcaba que los habitantes “gozaban” de tales demostraciones y que “Sus recuerdos de las pruebas son perdurables”, ¹³³² incluso siendo valorados muy por encima de espectáculos socialmente estimados como la ópera o el canto. La pluma de Santiago Estrada también le dedicaría al mago hanoveriano un sugerente verso en el cual lo calificaba de “hijo de brujas” quien desde niño “adquirió el poder del maleficio!” Según Estrada este personaje era depositario de cerrados aplausos en Buenos Aires y que “(...) Como éco de ese aplauso, escucho un nombre... Con tinta de color rosa quiero escribirlo, para que brille como su frente iluminada... Va al fin de estas líneas, pero el

¹³³⁰ *Correo del domingo*, vol. VI, n° 152, Buenos Aires, 25/11/1866, p. 321.

¹³³¹ Santiago Estrada, “Al pie de su retrato” en *Correo del domingo*, vol. VI, n° 151, Buenos Aires, 18/11/1866, p. 303.

¹³³² *Correo del domingo*, vol. VI, n° 153, Buenos Aires, 02/12/1866, p. 335.



mago que vuelvo lo blanco rojo y lo de abajo arriba, lo colocará en el lugar que debe ocupar la cabeza en el cuerpo: ¡HERRMANN!”.¹³³³

El clamor despertado por el prestigeador se inscribe como otra huella de una sociedad que presentaba valoraciones favorables hacia lo ínfimo, lo efímero, lo invisible y lo oculto. Es decir, hacia aquello que provocaba de algún modo a la “razón” y proyectaba lo sensible en un nuevo nivel, estimulando fuertemente las imaginaciones y generando la potestad de proyectar posibilidades. Escudriñados como un conjunto, estos repartos iconográficos, textuales y de acontecimientos nos ofrecen pistas respecto a un ambiente visual no solo ampliado sino también abigarrado, en el cual se presentaban simultáneamente diversas perspectivas: como si fuera urgente ver más de lejos y de cerca, lo grande y lo pequeño, lo inconmensurable y lo minúsculo, lo general y lo detenido.

Retomando lo expuesto por Gutiérrez sobre la constitución de los cuerpos, es posible advertir que paulatinamente se incorporaba una visión de la complejidad y también de lo efímero, de las sempiternas *estrellas* y las fugaces *amapolas*. Tales articulaciones coexistentes entre lo macro y lo micro parecen ser consecuentes con un entramado local que imaginaba a la ciudad, el mundo y el territorio allende las fronteras al mismo tiempo. Esto posicionaría la inclusión de imágenes del campo como las de Pueyrredón en otras latitudes distintas a las de mera “ilustraciones” de costumbres ya que nos permiten acceder a los sentidos proyectados desde la urbe. Las pinturas eran ante todo netas expresiones de visiones modernas configuradas por una sociedad en plena configuración perceptiva y sensible.

Atendiendo a esta multiplicidad de perfilamientos, ofrecemos a continuación una última reflexión que pretende conectar lo expuesto hasta aquí con el comienzo de este trabajo: el escenario general de unificación nacional e incorporación de la ciudad al concierto internacional. En este contexto general se inscriben no solo la pintura de temática rural de Pueyrredón sino también todos estos formidables eventos visuales que reafirmaban las ampliaciones y los particularismos.

¹³³³ Santiago Estrada, “Al pie de su retrato... *op. cit.*, p. 303.

10. III. Aceleración, ansiedades y fiebre de las presentaciones

El posicionamiento estratégico que adquirió la visualidad en tanto sentido maestro de la vida moderna encontró como hemos mencionado, una clara vinculación con la amplificación de horizontes y la importancia dada a lo minúsculo, siendo posible interpretar las pinturas rurales de Pueyrredón como síntomas de estas nuevas modalidades al tiempo que promotoras de las mismas. *Ergo*, tales fenómenos hallan conexión con otro proceso que operó en el ámbito de las imaginaciones como las ansias de conectividad de una sociedad que se concebía crecientemente acelerada e interpelada en sus funciones sensoriales.

Visto de modo retrospectivo, las formas de vinculación parecen adquirir fuertes implicancias para los contemporáneos, como nos muestran a mediados de la década de 1870 los hermanos Mulhall. Evaluando el desarrollo de Buenos Aires durante el decenio precedente y bajo un prisma auspicioso, los directores del *Standard* remarcaban el dinamismo de la ciudad señalando que:

Pocas ciudades han hecho tantos adelantos como la nuestra en los últimos quince años. En 1860 teníamos 15 kilómetros de ferrocarril: actualmente hay 720 kilómetros en servicio público. En 1860 había una sola línea de vapores de ultramar: ahora podemos contar diez. En 1860 habían dos Bancos, ahora hay nueve. En 1860 no había ninguna compañía anónima inglesa; hoy día hay tantas que los capitales ingleses aquí invertidos pasan de 120 millones de duros. En 1860 el Correo despachó 400,000 cartas é impresos; el año 1874 mas de seis millones. En 1860 las rentas de Aduana apenas alcanzaban á 5 millones, ahora llegan á 12 millones. Igual progreso se nota en todos los ramos. Buenos Aires es el gran centro de contacto entre esta parte de Sud América y Europa.¹³³⁴

Ponderando los esfuerzos realizados hasta entonces por las distintas administraciones, los Mulhall avizoraban un futuro promisorio en materia de comunicación y conexiones para la ciudad y el país, así como en tantos otros aspectos. Ello debido a que Buenos Aires había modificado exitosamente su fisonomía, intensificando sus modalidades de intercambios y acentuando la conexión a un sistema mundial en plena expansión. Ahora

¹³³⁴ Michael George y Edward Thomas Muhall, *Manual de las Repúblicas... op. cit.*, p. 15.



bien ¿de qué manera se articularon estas vinculaciones desde y hacia la ciudad? y ¿qué implicancias tuvieron en Prilidiano Pueyrredón, sus pinturas y su universo cultural cercano?

La proliferación de experiencias novedosas así como los avances tecnológicos que penetraron vertiginosamente en el entorno urbano y a los cuales hemos aludido en capítulos anteriores, encontraron variadas expresiones en los círculos cercanos a Pueyrredón. Muchos de ellos parecen ser conscientes de las profundas transformaciones acaecidas y sienten el espíritu de instantaneidad, haciéndose eco de las novedades que paulatinamente tejían el entramado de la ciudad. Así, varias personalidades ponían de relieve la celeridad de los nuevos tiempos, caracterizado fundamentalmente por las crecientes conexiones. Veamos algunos ejemplos.

El 30 de septiembre de 1864 en la inauguración del Círculo Literario¹³³⁵ ante un nutrido público formado por más de 300 personas, el por entonces Rector de la Universidad de Buenos Aires y personaje cercano a Prilidiano Pueyrredón, Juan María Gutiérrez, describía los tiempos a los que asistían del siguiente modo:

Nuestra época es esencialmente enciclopédica. La curiosidad del saber y de conocer es insaciable hoy en los espíritus, pues que su actividad se centuplica a medida que las relaciones entre los pueblos y los individuos toman la rapidez del viento y la instantaneidad del fluido eléctrico.¹³³⁶

¹³³⁵ El *Círculo literario* fue inaugurado el 27 de julio de 1864, presidido por Valentín Alsina y dos secretarios: Héctor Florencio Varela y Lucio Victorio Mansilla. Entre sus numerosos integrantes se encontraban Mitre, Sarmiento, Damian Hudson, Vicente Quesada, Miguel Navarro Viola, Juan María Gutiérrez, Francisco Bilbao, Marcos Sastre, Estanislao Del Campo, José María Cantilo, Luis Lorenzo Domínguez, los hermanos Mulhall, Amadeo Jacques, Hermann Burmeister, Henry Meyer, y una larga lista de más de 200 personalidades destacadas de la cultura. El acta de fundación y una lista de miembros fundantes circularon en el *Correo del domingo*, órgano de difusión de sus actividades, así como en otros periódicos como *La Tribuna* y *Nación*. En su priemra reunión, Juan María Gutiérrez resume el espíritu de esta asociación como una preocupación por “Estudiar lo que fue para enseñar lo que debe ser; establecer las verdaderas condiciones de lo bello, no según las doctrinas absolutas de las escuelas, sino con arreglo a los nuevos aspectos que un mundo también nuevo ofrece, gobernado por los instintos que reasumen todas las aspiraciones jenerosas del alma de nuestro siglo, emancipada de los viejos errores (...) [poniendo las letras] al servicio de los bienes sociales que ansiamos, embalsamado con las aromas del bien decir, las virtudes severas y filosóficas que únicamente debe acatar é imitar el hombre moderno (...)”. Cfr. *La Revista de Buenos Aires*, tomo VI, año II, n° 18, Buenos Aires, octubre de 1864, p. 324 y p. 378; *Correo del domingo*, n° 24, Buenos Aires, 12/06/1864, *The Standard and River Plate News*, n° 731, Buenos Ayres, 26/06/1864, p. 2.

¹³³⁶ Juan María Gutiérrez, “Primera conferencia del Círculo Literario, 30/09/1864” en *La Revista de Buenos Aires*, tomo VI, año II, n° 18, Buenos Aires, octubre de 1864, p. 331.



Rápidas conexiones que modulaban las actividades e instantáneas modalidades vinculadas al conocimiento, parece ser la tónica dominante que Gutiérrez observaba como signos de su época. Vicente Quesada, uno de los directores de *La revista de Buenos Aires*, aludía también en 1864 de manera explícita a este cambio en las sensibilidades, sustentado en el advenimiento y la promoción de la modernidad en el seno urbano, en contraposición a una ciudad antigua que ya había sido –o estaba siendo- dejada atrás:

Mucho tiempo después la villa ha presenciado otra fiesta: entre ambas promedian cien años: la antigua fue el pleito homenaje al rey y la proclamación de un monarca. La moderna, la inauguración de la estación del ferro-carril. La una era la ostentación de la vanidad, del servilismo de la aristocracia colonial: la otra es el movimiento, la vida, la industria, el vapor suprimiendo las distancias, el telégrafo eléctrico aproximando las localidades por la facilidad de la rápida transmisión del pensamiento (...) ¹³³⁷

Los nuevos tiempos eran volátiles y comprimían las temporalidades, las distancias e incluso transformaban el pensamiento. El pulso de esta “nueva” ciudad vibrante también se expresaba en el folletín “Cuatro días en Buenos Aires” publicado por *El mosquito* en 1864, donde un ficticio personaje proveniente de la elite jujeña -llamado de modo socarrón Jeremías Pavote- ponía de relieve los aspectos más sobresalientes de la intensa “metrópoli” a la que se enfrentaba. Desde su estupefacta perspectiva se trataba de una “populosa ciudad”, dinámica y febril donde reinaba, para su sorpresa, el “buen tono” y la “elegancia”. ¹³³⁸ Pavote ponderaba especialmente como en este nuevo espacio urbano dominaban los movimientos y los intercambios e incluso también expresaba con asombro que la gente “se rie demasiado”. ¹³³⁹ *El mosquito* hacía notar en este folletín que tales aspectos contrastaban ostensiblemente con una deslucida -aunque elitista- extracción provinciana del personaje y allí residían los conflictos de “Pavote” durante sus andanzas en Buenos Aires. Una ciudad que, efectivamente estaba cambiando y sus transformaciones parecían ser tan notorias como las cada vez más desopilantes complicaciones de Pavote para lidiar con ellas.

¹³³⁷ *La Revista de Buenos Aires*, tomo VI, año II, n° 20, Buenos Aires, diciembre de 1864, p. 585

¹³³⁸ *El mosquito*, año II, n° 73, Buenos Aires, 08/10/1864.

¹³³⁹ *El mosquito*, año II, n° 75, Buenos Aires, 22/10/1864.



José María Cantilo, otro miembro del universo intelectual cercano a Pueyrredón remarcaba con ahínco las modificaciones de la ciudad al expresar que se trataba ya de “una ciudad grande”:

Buenos Aires es una ciudad grande. Observe bien el lector que no digo: Buenos Aires es un gran pueblo; temo ruborizarle o que piense que le adulo. Digo solamente que esta es una ciudad grande, que no se parece a la Asunción, por ejemplo.¹³⁴⁰

Esta tonalidad adquirida por el espacio local traía consigo, según el diagnóstico de Cantilo, una “enfermedad” ineluctable: “Me refiero a ese vértigo que suele subir a la cabeza y produce emociones que no dejan pensar en mañana. Eso solo pasa en las ciudades grandes (...)”.¹³⁴¹ A esta elocuente descripción, el director del *Correo* agregaba que la ciudad “Esta movible, anhelosa, mira hacia adelante; anda, alienta, se precipita, quisiera tener alas. Desde que vio subir el globo, parece que a Buenos Aires no le bastase la tierra y que aspirase a la región del rayo”.¹³⁴² Recuperando lo expuesto en el capítulo anterior, vemos que el globo aerostático tuvo sus implicancias no solo en las iconografías sino también en el ámbito de las metáforas y las descripciones, al menos en la perspectiva propuesta por Cantilo.

Algunos años después y en pleno desarrollo de la Guerra del Paraguay, nuevamente Cantilo subrayaría que: “A pesar de la guerra y de todo su cortejo de lutos y de penurias, vemos que los grandes y lujosos bazares se multiplican. Vamos remedando muy bien a las capitales europeas: brillo y miseria á un tiempo. Hay vidrieras de exposición de objetos de moda y de lujo que ostentan muchos miles”.¹³⁴³ Las referencias a un espacio local que había adquirido otra fisonomía se multiplican durante toda la década.

Como una forma de conectar con lo expuesto en capítulos precedentes, conviene remarcar que en este contexto de modificaciones y a finales de 1866, se ponía de relieve la importancia de las apariencias como promotora de los intercambios:

Las grandes vidrieras á la calle de los bazares, no son atractivo solamente del bello sexo. Los señores hombres se detienen también contemplando los

¹³⁴⁰ *Correo del domingo*, vol. I, n° 24, Buenos Aires, 12/06/1864, p. 370.

¹³⁴¹ *Ibid.*

¹³⁴² *Ibid.*

¹³⁴³ *Correo del domingo*, vol. VI, n° 148, Buenos Aires, 28/10/1866, p. 253.



cuellos y los paños de quita y pon; de donde puede deducirse que hay mucha disposición a adoptar las apariencias, las ficciones, en hombres y en mujeres. Entramos noches pasadas a la peluquería situada al lado del bazar de Manigot, y pudimos ver cuanta variedad de cosméticos se venden allí. Una criada bastante ladina buscaba mejillas rosadas y blancas, y por cincuenta pesos llevóse un surtido capaz de hacer aparecer primavera al invierno, ó como se dice en España, gato por liebre.¹³⁴⁴

Relatos de esta índole aludían a una “fiebre de las apariencias”, marca distintiva de modernidad:

Ya hemos adquirido una de las ventajas más codiciadas por los pueblos modernos. La fiebre de las apariencias deslumbradoras nos hace vivir siempre agradablemente excitados. Si todo el mundo no es rico, todo el mundo lo parece, o se afana por parecerlo.¹³⁴⁵

Esta disposición “febril” que elevaba su temperatura, se evocaba en las grandes vidrieras que por entonces comenzaban a florecer en Buenos Aires (A7, imágenes 35 y 36) y de las que el caleidoscópico almacén Fusoni resultaba, como hemos mencionado, un buen exponente. Revelaban además un apetito por establecer configuraciones deslumbrantes en las exposiciones, lo cual nos conecta no solo con las formas que modelaron la gravedad del porte de los individuos rurales de Pueyrredón analizadas previamente sino también con lo que parece constituir una necesidad social y visual de primer orden: la adecuada presentación ante los otros, en tanto composición que regula los intercambios y huella que remite a un ansia de conexión. Ello encuentra expresión en un episodio nodal que cambiará radicalmente la percepción de la ciudad y las formas de imaginar sus límites. El vehículo que posibilitará esta fenomenal transformación será el cable telegráfico, oculto a la vista en el lecho farragoso del Río de la Plata.

¹³⁴⁴ *Correo del domingo*, vol. VI, n° 149, Buenos Aires, 04/11/1866, p. 269.

¹³⁴⁵ *Correo del domingo*, vol. I, n° 47, Buenos Aires, 20/11/1864, p. 739.



10. IV. Ansias de conexión: el telégrafo subfluvial rioplatense

En medio del clima hasta aquí descripto ocurrió un suceso de características memorables que nos permitirá cotejar la complejidad de una sociedad que comenzaba a ver/se con nuevos ojos y a imaginarse con otras sensibilidades. Se trató del establecimiento del telégrafo subfluvial rioplatense que conectó a Buenos Aires con Montevideo, evento determinante en la vida porteña de entonces y que tendrá hondas repercusiones. Como ha explicado Lila Caimari este episodio generó agudas implicancias, entre ellas una modificación del marco espacial: “El horizonte espacial que delineaban las páginas de los diarios de Buenos Aires era muy amplio, sin duda, y gracias a la intensificación del transporte a vapor, se había ampliado mucho en la década previa a la conexión al cable que celebraba Sarmiento”.¹³⁴⁶ Tomando el pulso la sociedad que vivió la instauración del telégrafo con Montevideo, pretendemos adentrarnos en los posibles alcances producidos por esta conexión así como sus implicancias en la imaginación epocal como un modo de completar el cuadro de relaciones que conecta a Pueyrredón y su pintura con su tiempo.

La evidencia empírica sugiere que la noticia del telégrafo rioplatense se recibió con incredulidad primero, con ansiedad luego y finalmente con ilusión. Debe remarcar que los orígenes de esta conexión se remontan a la ley N° 6192 sancionada el viernes 23 de septiembre de 1864, la cual proyectaba la creación de un sistema que permitiría la comunicación telegráfica entre Buenos Aires y Montevideo.¹³⁴⁷ Los términos expresados respecto a la urgencia y necesidad de la obra resultaban nítidos en aquel contrato, ya que la unión debía efectuarse “en el plazo de 18 meses”.¹³⁴⁸

Dos días después de este preacuerdo y en el número 39 del *Correo del domingo* del 25 de septiembre de 1864, se anunciaba el proyecto con cierta incredulidad señalando que: “Vamos á tener telégrafo entre Buenos Aires y Montevideo, si es verdad lo que dice una ley dada esta semana”.¹³⁴⁹ Pese a esa desconfianza se imaginaban las posibilidades que esta alianza subfluvial proveería, y en la cual el director de la publicación entendía que “Hermoso será ver al habla a las dos ciudades, y que una diga á la otra sus novedades todos

¹³⁴⁶ Lila Caimari, “En el mundo-barrio...” *op. cit.*, p. 92.

¹³⁴⁷ *Registro Nacional de la República Argentina que comprende los documentos expedidos desde 1810 hasta 1873, Tomo quinto: 1863 a 1869*, Buenos Aires, Imprenta de la República, 1884, p. 154.

¹³⁴⁸ *Ibid.*

¹³⁴⁹ *Correo del domingo*, vol. I, n° 39, Buenos Aires, 25/09/1864, p. 611.



los días”.¹³⁵⁰ El contrato entre el Estado argentino y los empresarios ingleses Juan Proufort y Matheu Gray se celebraría finalmente el 6 de diciembre de 1864, siendo aprobado por el Departamento del Interior a cargo de Guillermo Rawson a los pocos días, el 10 de diciembre de aquel año.¹³⁵¹

Aunque el estallido de la guerra del Paraguay concentró la atención de la prensa en general y del *Correo del domingo* en particular, no obstante hacia finales de 1866 y en vísperas de tan magno evento, se retomaron las referencias a esta crucial empresa. De esta manera, desde octubre de aquel año se trocó la inicial desconfianza por un tono triunfal con el cual se palpataba el inminente suceso, señalando que: “De uno á otro dia será dado al público el aviso de que cuando guste puede comunicarse telégrafica (sic) y eléctricamente con Montevideo”.¹³⁵² Incluso un día antes de la comunicación, la publicación remarcaba el carácter apremiante de la misma expresando que: “De un momento a otro saludaremos por medio del telégrafo sub fluvial y terrestre á nuestros vecinos del Estado Oriental, deséandoles prosperidades y que cuanto antes pase el año consabido”.¹³⁵³ Los días iniciales se transformaban en “momento” conforme se acercaba el esperado acontecimiento.

Los tiempos se tornarían a partir de entonces más vertiginosos, a tal punto de adquirir jerarquía el “momento” en tanto instancia efímera y pasajera de experiencia. El ansiado evento finalmente tuvo lugar el 29 de noviembre de 1866 cuando se efectuó la primera comunicación, abriéndose al público al día siguiente. Desde el semanario dominical se expresó minuciosamente el acontecimiento a los pocos días de concretado, más precisamente en la edición n° 153 del 2 de diciembre de 1866:

Ya tenemos telégrafo submarino que nos pone al habla con Montevideo (...)
A través del Río de la Plata los dos pueblos se han abrazado con fraternal efusión, con clamores de júbilo. Parecía que la voz de ambos se confundía en un himno de gracias á la providencia que les acuerda estos beneficios de la civilización.¹³⁵⁴

¹³⁵⁰ *Ibid.*

¹³⁵¹ *Registro Nacional... Tomo quinto...* op. cit., p. 178.

¹³⁵² *Correo del domingo*, vol. VI, n° 147, Buenos Aires, 21/10/1866, p. 227.

¹³⁵³ *Correo del domingo*, vol. VI, n° 152, Buenos Aires, 25/11/1866, p. 321.

¹³⁵⁴ *Correo del domingo*, vol. VI, n° 153, Buenos Aires, 02/12/1866, p. 335.



Los modos en que se describió la conexión resultan por demás sugerentes, en tanto nos proveen información respecto a las modalidades que asumió esta nueva forma de comunicación casi instantánea, trocada en flujo comunicacional: “El 29 de noviembre de 1866 hemos asistido a esa conversación de los dos pueblos. Parecíamos que veíamos los semblantes de los que nos hablaban, que leíamos a sus pensamientos, que sentíamos los latidos de su corazón”.¹³⁵⁵ Según refería por entonces Cantilo, los primeros en mandar el saludo fueron los porteños, llegando la respuesta montevideana tan solo unos pocos “instantes después”. Como era de esperarse para una población curiosa, el episodio nucleó a un gran número de personas agrupadas en torno al “misterioso aparato”:

Mas tarde vimos doscientas personas agrupadas en derredor del misterioso aparato, pasmadas en presencia de lo que allí sucedía. El joven inglés, encargado de traducir la impresión eléctrica que quedaba estampada en el papel, hacía lo con prontitud asombrosa, casi tomando al vuelo la palabra que llegaba: él no leía los signos; escribía al mismo tiempo que sentía el fluido en acción; parecía que oía la voz viva que hablaba desde Montevideo, que escribía a su dictado.¹³⁵⁶

Una semana después del trascendental episodio nuevamente reaparecía el tema en las páginas del *Correo del Domingo*, donde se evaluaba los alcances de la empresa al señalar que: “Los despachos telegráficos de Montevideo dieron por unas horas ocupación a mucha jente en la semana anterior”.¹³⁵⁷ No obstante el tono triunfal de estas referencias se lanzaba una cabal advertencia vinculada a una lógica desconfianza ante lo novedoso, señalando que: “Es preciso tener presente que tanto sirve el telégrafo para dar noticias verdaderas como transmitir noticias falsas, porque él no habla por sí solo, sinó que quien habla es el hombre”.¹³⁵⁸ El telégrafo en cuestión conectaba la oficina central de la *River Plate Telegraph Company* en Montevideo -situada en calle Las Piedras- con la estación de Buenos Aires -ubicada en la calle Cangallo-, pasando por Colonia, San José y Punta Lara en la Banda

¹³⁵⁵ *Ibid.*

¹³⁵⁶ *Correo del domingo*, vol. VI, n° 153, Buenos Aires, 02/12/1866, p. 335.

¹³⁵⁷ *Correo del domingo*, vol. VII, n° 157, Buenos Aires, 01/01/1867, p. 5.

¹³⁵⁸ *Ibid.*

Oriental. El servicio se ofrecía ininterrumpidamente entre las 8 de la mañana y las 7 de la tarde.¹³⁵⁹

La revista de Buenos Aires tampoco sería ajena al episodio y ofrecería una crónica titulada sugerentemente “El telégrafo eléctrico submarino entre Montevideo y Buenos Aires”.¹³⁶⁰ Decimos sugerentemente pues no deja de resultar llamativo el posicionamiento geográfico del título de la nota, ubicando primero a Montevideo y luego a Buenos Aires, tratándose precisamente de una revista “de” Buenos Aires y hecha en tales latitudes. Este particular detalle nos sugiere dos aspectos conectados con lo expuesto hasta aquí, tal vez soterradamente a lo largo de varios pasajes.

El primero de ellos alude a la naturaleza física del flujo comunicacional ya que “En razón de su mayor cercanía al océano, el puerto oriental recibía muchos barcos procedentes de Europa, uno o dos días antes que Buenos Aires”.¹³⁶¹ Tamaña situación ocasionó que muchas noticias provenientes del viejo continente llegasen primero al puerto montevideano y de allí se telegrafiaran a Buenos Aires. En otro sentido, la noticia de la conexión “entre Montevideo y Buenos Aires” nos remite a la auto percepción de la localización de los habitantes de este espacio, algunos de los cuales parecen mirar a su ciudad desde otro ángulo, mucho más descentrado: no solamente desde su propio emplazamiento sino también desde una óptica espacial mucho más dilatada. Esto ayudaría a explicar desde una matriz conceptual de escala mayor la perspectiva ampliada de las imágenes rurales de Prilidiano Pueyrredón, en tanto expresiones de individuos modernos que conciben las geografías en otras renovadas, extensas y amplificadas dimensiones. Debe recordarse que son tiempos en que el mundo se hace, en muchos sentidos, más pequeño en virtud de sus conexiones.¹³⁶²

El redactor de la urgente noticia y director de *La Revista* parece clarificar nuestra hipótesis al observar que: “El acontecimiento era verdaderamente popular y digno de regocijo, porque facilitando la rápida trasmisión del pensamiento pone á estos grandes centros mercantiles en el camino de la fraternidad por el vínculo positivo de los intereses”.¹³⁶³ Quesada agregaba que: “Deseamos que esta empresa recoja grandes utilidades,

¹³⁵⁹ Michael George y Edward Thomas Mulhall, *Handbook... op. cit.*, p. 82.

¹³⁶⁰ *La revista de Buenos Aires*, vol. XI, año IV, n° 41, Buenos Aires, septiembre de 1866, p. 158.

¹³⁶¹ Lila Caimari, “El mundo al instante...” *op. cit.*, pp. 133-134.

¹³⁶² Eric Hobsbawm, *La era del capital... op. cit.*, pp. 63-64.

¹³⁶³ *La revista de Buenos Aires*, vol. XI, año IV, n° 41, Buenos Aires, septiembre de 1866, p. 158.



para que se estimule á prolongar el hilo eléctrico á través de la pampa, á subir las altas cordilleras y descender á los valles de Chile para ponernos en contacto con las Repúblicas del Pacífico”.¹³⁶⁴

Conviene destacar que las referencias al evento no se limitaban a describir la comunicación en términos sociales sino que también se detallaban aspectos metodológicos y funcionales, los cuales nos permiten entrever los sentidos asociados a la técnica tanto como su posible impacto en las imaginaciones y las percepciones de entonces. Ello debido a que la singular “escena” quedaría hondamente grabada en la memoria de los contemporáneos y el *Correo del domingo* dejaba cabal constancia de ello, expresando con metáfora culinaria que: “Dos banquetes separados por el Río de la Plata, y una distancia de sesenta leguas formulaban pues un solo festín a que asistían dos pueblos. Los que presenciamos esa escena no lo olvidaremos nunca”.¹³⁶⁵

Respecto a los detalles operativos y técnicos de aquel “festín”, se ponía de relieve que esta primera comunicación con Montevideo se realizó mediante “(...) un hilo finísimo de cobre rojo”, el cual “es el conductor de nuestros pensamientos, á través del espacio, por debajo de las aguas”.¹³⁶⁶ Se explicaba también que “El extremo (sic) del conductor nos ha hecho oír la voz querida del amigo, de la familia, contestando á nuestro saludo al pronunciar aquí la última sílaba”.¹³⁶⁷ Sobre las posibilidades de esta nueva modalidad de comunicación y los eventuales impactos de la misma en la cotidianeidad, un pasaje de la citada crónica expresa claridad: “¿Qué es la electricidad? A buen seguro que no quedareis satisfechos de la definición técnica. Pero ahí teneis los efectos de ese fluido misterioso, con una evidencia que anonada”.¹³⁶⁸ La descripción de las singularidades de la empresa continúan con un tono más bien coloquial, aunque sin perder por ello precisión, señalando que: “Ese alambre metálico encerrado estrechamente en gutapercha, en sustancias resinosas que lo aíslan, evitándole la acción de cuerpos que debilitarían o anularían la corriente eléctrica, ese alambre tan sutil lleva de América a Europa el pensamiento humano” es el que genera la comunicación. No

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 159.

¹³⁶⁵ *Correo del domingo*, vol. VI, n° 153, Buenos Aires, 02/12/1866, p. 335.

¹³⁶⁶ *Ibid.*

¹³⁶⁷ *Ibid.*

¹³⁶⁸ *Ibid.*



solo se ponía de relieve la importancia de los distintos componentes como la gutapercha¹³⁶⁹ sino que también se agregaba que:

(...) el examen del aparato tan sencillo viene a confundirnos, más aun cuando veis que, si el círculo metálico que debe recorrer el fluido eléctrico, se separa una línea en cualquier punto, desaparecen al instante todos los maravillosos efectos que os tienen absorto.¹³⁷⁰

Esta apelación a factores sensorialmente imperceptibles pero imprescindibles para la acción, resulta importante por varios factores. En primer lugar nos permite entender la importancia dada a los detalles, en tanto la articulación de pequeñas unidades posibilitan una totalidad que excede la mera adición de las singularidades. En segundo lugar, nos brinda indicios respecto a una mirada que jerarquizaba lo “imperceptible” -e “invisible”- independientemente de los sentidos y por tanto, se alejaba paulatinamente del sentido -o más bien visión- común. En este aspecto, es posible concebir las implicancias del telégrafo desde múltiples aristas que exceden las de un afortunado instrumento que permitió acortar dramáticamente las distancias. No solo favoreció dos rasgos clave de la prensa como la aceleración en la forma de circulación de noticias y una ampliación en el espectro espacial de cobertura,¹³⁷¹ sino que también resultó un mecanismo que estimuló la posibilidad de concebir e imaginar la presencia de ausencias. Básicamente posibilitó aún más la configuración de representaciones. Finalmente, nos ofrece una huella que parece impactar en el ámbito de la mentalidad colectiva: nos referimos a la continuidad como un valor agregado del desarrollo político, social, tecnológico y comunicacional. Estas manifestaciones se inscriben como parte de un conjunto de mutaciones culturales ocurridas en el seno del núcleo urbano, cuyos rasgos fisonómicos interpelan progresivamente al mundo circundante de un modo distinto y al propio espacio con ropajes diferentes a los de

¹³⁶⁹ Como ha expresado Wiebe Bijker, gomas como la gutapercha y la vulcanita pueden ser consideradas como los orígenes de la civilización del plástico a mediados del siglo XIX ya que su uso se extendió como componentes no solo de aislación sino también en otras funcionalidades (desde dientes hasta adornos o instrumentos quirúrgicos). Véase Wiebe Bijker, “La construcción social de la baquelita: hacia una teoría de la invención” en Hernán Thomas y Alfonso Buch (Comps.), *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2013, pp. 64-65.

¹³⁷⁰ *Correo del domingo*, vol. VI, n° 153, Buenos Aires, 02/12/1866, p. 335.

¹³⁷¹ Lila Caimari, “News from around... *op. cit.*”

la “antigua” ciudad. Se trata ahora de una “nueva”, “movible” y “gran” ciudad, en “conexión” con el mundo exterior y siendo parte del mismo.

Las implicancias de este trascendental proyecto de conectividad no tardarían en expresarse en las ilusiones contemporáneas. Además de resultar claramente impactante, la novedad escondía un trasfondo más amplio puesto de relieve en el mismo momento en que se anunciaba la comunicación con Montevideo, pues también se mencionaba que:

Hay en esta ciudad un agente de una compañía norte americana con el objeto de hacer arreglos para establecer un telégrafo eléctrico entre el Janeiro y Buenos Aires, y el lector sabe ya que se trata de contratar el que debe ligar á esta ciudad con Chile.¹³⁷²

Tales estimaciones no resultaban exageradas. Incluso es posible advertir que las especulaciones eran ya múltiples para la segunda mitad de la década de 1860. Un año después del establecimiento de la conexión rioplatense, *El Mosquito* publicaba una nota donde relataba la llegada de un misterioso personaje denominado Arturo Marcoartú, quien pretendía instalar una línea telegráfica entre el Río de la Plata y Europa. La especulación era relatada con la habitual tonalidad:

Ha llegado a Montevideo un caballero español que según se dice, viene nada menos que para establecer un cable eléctrico directo entre el Río de la Plata y Europa (...)

¡Que siglo, el nuestro! Que siglo!

Siglo de los grandes progresos y los asombrosos descubrimientos.

La navegación a vapor, la aplicación del gas al alumbrado, los ferrocarriles, los cepillos mecánicos para la cabeza, la máquina para afeitar un batallón entero de una vez, el vestido de cola para barrer las calles sin gastos para la municipalidad, ¡todo eso ha nacido en este siglo!

Vds. Veran que no pasará mucho tiempo antes de que algún atrevido e incansable amigo del progreso haga alguna cosa mas completa, mas rara, mas admirable que se han hecho hasta hoy.¹³⁷³

¹³⁷² *Ibid.*

¹³⁷³ *El mosquito*, año V, n° 237, Buenos Aires, 18/08/1867.

El carácter irónico de la crónica nos brinda la posibilidad de entrelazar tanto el impacto que estaba teniendo la incorporación de tecnologías -de diversa factura, utilidad y tenor- como así también las imaginaciones, murmuraciones y proyecciones respecto a tan magno episodio comunicacional. Aunque las repercusiones de este evento fueron tan incalculables que escapan a las posibilidades de este trabajo, nos remitiremos muy brevemente a una experiencia íntimamente conectada al citado acontecimiento y que nos ofrece una perspectiva más amplia aún que la aquí señalada. Pues precisamente mientras se estaban efectuando las primeras transmisiones telegráficas entre Montevideo y Buenos Aires, entre bambalinas se rubricaba otro proyecto de mayor tenor: el establecimiento de una análoga comunicación entre Buenos Aires y Santiago o dicho en otras palabras, entre Argentina y Chile. Visto desde un ángulo más amplio uniría los océanos Atlántico y Pacífico.

El 11 de diciembre de 1866 Edward Hopkins y Thomas Cary celebraron un contrato con el Estado nacional (Ley N° 6754) el cual al igual que en su hermano subfluvial rioplatense, tenía un plazo definido: debía efectuarse en el lapso de dos años.¹³⁷⁴ Y aunque la iniciativa quedaría trunca debido a la muerte del principal contratista de la obra Sr. Street,¹³⁷⁵ el 13 de septiembre de 1869 se reanudarían las tratativas autorizándose la construcción de un telégrafo interoceánico que buscaba conectar a Buenos Aires con Valparaíso,¹³⁷⁶ ubicando a aquella como cabecera de un país que ya se hallaba enlazado con naciones vecinas como Uruguay y Brasil.¹³⁷⁷ El sueño de conexión interoceánica finalmente se concretaría en 1872, cuando durante la presidencia de Sarmiento se enlacen finalmente ambas ciudades: Buenos Aires y Santiago de Chile. Paradójicamente tal vez, que quien décadas atrás había condenado el “laconismo telegráfico”¹³⁷⁸ en su travesía estadounidense, haya sido quien envíe el mensaje telegráfico que enlazó por primera vez los dos océanos. Este detalle nos sugiere que las “políticas de conectividad de gran ambición” que serán

¹³⁷⁴ *Registro Nacional... Tomo quinto... op. cit.*, p. 305.

¹³⁷⁵ Michael George y Edward Thomas Mulhall, *Handbook... op. cit.*, p. 108 y p. 185.

¹³⁷⁶ El telégrafo estipulaba un recorrido que incluía las localidades chilenas de Valparaíso, Santiago, Santa Rosa y San Felipe, atravesando la cordillera por el paso de “Los Patos” hasta San Juan. De allí se uniría en Villa María con la línea Córdoba-Rosario y Rosario-Buenos Aires, ejecutadas por William Whellwright. Véase *Registro Nacional... Tomo quinto... op. cit.*, p. 519.

¹³⁷⁷ El caso de Brasil resulta singular, entre otras cosas debido a la intensa circulación de textos en portugués y de ideas provenientes de aquel país en las publicaciones de Buenos Aires, generando una auténtica trama transnacional. Véase Ori Preuss, *Transnational South America: experiences, ideas and identities, 1860s-1900s*, New York, Routledge, 2016.

¹³⁷⁸ Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes en Europa, África y América... op. cit.*, p. 258.



“sostenidas en el largo plazo por las elites dirigentes” estaban presentes ya en la segunda mitad de la década de 1860, siendo fuertemente estimuladas desde el Estado en los decenios siguientes.¹³⁷⁹ Resulta sumamente probable postular entonces que estas proyecciones hayan impactado y al mismo tiempo se hayan visto influenciadas por la ampliación de los horizontes que la cultura visual experimentó por entonces.

En lo que a nuestro trabajo respecta consideramos que estas nuevas conexiones de Buenos Aires con otros puntos distantes, contribuyeron a generar un descentramiento geográfico que provocó un trastocamiento tanto de los horizontes como de sus escalas, matizando la concepción de la propia ciudad como el centro rector y percibiéndola en cambio como un eslabón más de una concatenación de relaciones comunicacionales que unirían el Atlántico con el Pacífico y con el globo en su conjunto. La visión de los porteños estaba así en definitiva mutación, asistiendo indudablemente a tiempos modernos de hiperestimulaciones, yuxtaposiciones, aceleraciones y coexistencias.

10. V. Yuxtaposiciones y coexistencias: formas de convivencia

Hemos aludido metafóricamente y con bastante recurrencia a la célebre dicotomía “civilización” y “barbarie” que configuró la órbita de las sensibilidades y las imaginaciones por estos años. Según desarrollamos en estos últimos capítulos, el recorrido sugiere una línea sinuosa que va perfilando ciertas convivencias pacíficas, aunque no exenta de tensiones. En particular nos referimos a las articulaciones entre la ampliación de horizontes desarrollada en el capítulo 9 y la atención dada a lo minúsculo propuesta en este capítulo. Debe tenerse en cuenta para ello que se trataba, como ha quedado expuesto, de una sociedad que paulatinamente se organizaba a sí misma y al mismo tiempo ingresaba al concierto internacional, evaluando tales novedades en términos de visiones “modernas” o abiertamente “civilizadas” que promoverían el “progreso”. Esta sensibilidad que comenzó a perfilarse con mayor nitidez durante la década de 1860 dirigió su atención a una multiplicidad de estímulos y experiencias, compuestas por dos operaciones que lejos de

¹³⁷⁹ Como señala Lila Caimari, esta “ruta de los signos” evidencia para finales de la década de 1870 una conexión completa de todos los continentes del globo. Véase Lila Caimari, “Derrotar la distancia. Articulación al mundo y políticas de la conexión en la Argentina, 1870-1910” en *Estudios Sociales del Estado*, vol. 5, n° 10, 2do semestre de 2019, p. 128 y p. 150.



resultar opuestas son entonces complementarias y mutuamente dependientes como la amplificación y el particularismo.

Aunque se trata de una imagen simplificada, la primera permitiría no perder de vista la totalidad de un conjunto creciente de heterogeneidades mientras que la segunda posibilitaría focalizar en las singularidades de lo disímil. Consideramos por otra parte que esta tensión no serán la única yuxtaposición presente entonces, siendo posible observar otros puntos de intercambio entre lo visible y lo invisible; lo privado y lo público; el adentro y el afuera; lo físico y lo mental; el cuerpo y el alma; la circulación y las suspensiones. Lejos de pretender arribar a conclusiones definitivas respecto a estos amplios postulados, buscamos asomarnos a algunas de estas modalidades a través de las pinturas y lanzando profecías retrospectivas sobre ellas examinar cómo las mismas pudieron inscribirse en el ámbito de la sensibilidad y las percepciones de los contemporáneos.

De allí que lo expuesto hasta aquí apunte principalmente al acto de la visión, lo cual requiere detenernos también en las posibles articulaciones de las formas de desplazamiento y más concretamente en las eventuales dislocaciones operadas en los individuos al percibir simultáneamente instancias de movimiento y de detención. Vale recordar que se asistía a una coyuntura decisiva en la configuración de los templos sociales, con la intensificación de los intercambios, las conexiones y los traslados. Fenómeno singular que trajo aparejado también una profundización de los momentos de interrupciones, no solamente con los sitios destinados a tales fines como los muelles, las estaciones de ferrocarril o los bancos de las plazas -en algunas de las cuales intervino Pueyrredón como promotor durante los años 1850-, sino además por una lógica diferente de la suspensión estimuladas por nuevos dispositivos que como la fotografía, ofrecían una lógica “instantánea”.¹³⁸⁰

Como hemos marcado en nuestro capítulo 6, en la elaboración y reperfilamiento de la cultura visual urbana coexistieron formas tradicionales con otras novedosas. Atendiendo al caso de Pueyrredón, la pintura podía oficiar no solo como una estimulación a indagar en

¹³⁸⁰ Las comillas refieren aquí al reparo del significado estricto del concepto en su contexto, siendo conscientes que las capturas “instantáneas” tal como la conocemos hoy deben su origen la elaboración de George Eastman a finales del siglo XIX. No obstante, lo que en la década de 1860 posibilitó el *boom* de la fotografía en el medio local es entre otros múltiples factores, una dramática reducción en los tiempos de exposición de las tomas, pasando de minutos en sus primeros años (durante la década de 1830) a breves segundos en la segunda mitad del siglo XIX. Cfr. Lucas Andrés Masán, *Ahora sin moverse!!!... op. cit.*



otras perspectivas sino también como un “dulce momento” que implicaba un instante de “reposo” entre tanto alboroto.¹³⁸¹ Asumiendo las características dinámicas y por momentos evanescente de aquella atmósfera, la fotografía -y especialmente debido a su lógica netamente modernizante- también requería por su parte un momento de “detención”, como el que se le pedía a Mitre en el número 248 de *El Mosquito* de 1867, requiriendo del entonces presidente que pose para la cámara fotográfica “Ahora, sin moverse!!!” (A7, imagen 37).¹³⁸² Incluso el álbum -elemento recurrente entonces y que nos sirvió como instancia articuladora de imágenes en esta tesis- encarnaba una estructura conceptual que contenía resquicios de estas tensiones, resultando un objeto cerrado por un lado pero inacabado por otro, debido principalmente a su fugacidad y/o movilidad icónica. Permitía sin embargo algo tan valioso como estimulante para aquella sociedad: acoplar imágenes conforme las necesidades del propietario, pendulando entre el recorte icónico y la imagen técnica.

También es posible advertir otra yuxtaposición singular entre la continuidad y la interrupción que interactuó directamente con la coexistencia de escalas dispares entre lo micro y lo macro. Aludimos al telégrafo eléctrico, el cual observado en su faz instrumental proponía también un “maravilloso ejemplo” epocal de estas nuevas modalidades solapadas. Con su lógica de puntos y líneas (A7, imagen 38) el alfabeto ideado por Samuel Morse que se incorporaba en la comunicación telegráfica condensaba muchas de estas instancias modernas en la medida en que promovía sonidos que alternaban la persistencia del tañido expresado por la línea con la ruptura y fugacidad del punto.¹³⁸³ Estas pautas resultaban destacables para los contemporáneos y así lo explica el propio Louis Figuier en 1867, al juzgar al procedimiento telegráfico justamente a través de estos conceptos:

Cuando el circuito se abre y cierra con rapidez, el punzon del aparato establecido en la otra estacion marca simples puntos sobre el papel; y segun que la corriente se establece por mas ó menos tiempo, se obtienen líneas mas ó menos largas. Por último, los espacios blancos resultan de la interrupcion de la corriente. El punto y la línea suministran tantas combinaciones

¹³⁸¹ *La Tribuna*, Buenos Aires, 11/6/1859.

¹³⁸² *El Mosquito*, año V, n° 248, 20/10/1867.

¹³⁸³ Edward Highton, *Electric Telegraph: its history and progress. With numerous ilustrations*, London, John Weale, 1852, p. 63.



cuantas son necesarias para la correspondencia. Las letras representadas, cuando mas, por cuatro señales, están separadas por espacios blancos, y las palabras por intervalos un poco mayores. Segun la duracion del contacto de esta especie de lápiz metálico con el papel, se puede formar un punto ó una línea de mayor ó menor longitud.¹³⁸⁴

Si el telégrafo como dispositivo técnico puede ser un “maravilloso ejemplo” de las modalidades inscriptas en una nueva estructura lógica vinculada a la continuidad - debidamente alternada con la detención-, otras novedades de la época como los caminos de fierro también gestionaban esta singular yuxtaposición. Así se expresaba en las páginas del *Correo del domingo* esta relación al remarcar que: “Gracias a las ocasiones que presentan los caminos de fierro, una multitud de personas puede estender sus excursiones en los días de fiesta en todas direcciones”.¹³⁸⁵ El ferrocarril operaba al igual que el telégrafo de un modo singular con su aceleración, acortamiento de las distancias y desde luego también, gestionando adecuadamente los detenimientos con sus oportunas “estaciones”.

Las nociones de modernidad y continuidad compleja se implican mutuamente, en cuyo seno las primicias jugarían un rol protagónico, por definir expresiones de la rapidez de los nuevos tiempos. Para mediados de la década de 1860 estas parecen formar parte ya del cotidiano, inscriptas en una comunidad que experimentaba los cambios con espíritu receptivo, una cuota de asombro y cierta dosis de ansiedad. Así “retrata” José María Cantilo a Buenos Aires desde las páginas del *Correo del domingo*:

Tanto estrépito, tanto atropello, tanto gentío en las calles, tanto organillo, tanta casa que se hace o que se rehace, tanto aguador con campanilla, tantos gritos, tanto mendigo, tanto vestido de cola, tanta máquina, es para desear huir mil leguas de aquí. Prefiero el Paraguay con su solemne silencio, sus patriarcales costumbres, sus trajes que no siguen los figurines, sus sombreros y la linterna en la mano, que esta babilonia, este infierno en que se ha convertido Buenos Aires. Probablemente me embarco en el primer vapor para la Asunción.¹³⁸⁶

¹³⁸⁴ Louis Figuier, *Los grandes inventos... op. cit.*, p. 334.

¹³⁸⁵ *Correo del domingo*, vol. VII, n° 157, Buenos Aires, 01/01/1867, p. 5

¹³⁸⁶ *Correo del domingo*, vol. II, n° 45, Buenos Aires, 06/11/1864, p. 707.



La “babilonia” en que se había convertido la ciudad parecía cultivar con exaltación el cambio permanente -con “tanto atropello”, “tantos gritos” y “tanta máquina”-, casi como una suerte de cultivo a la fugacidad.

Aunque la plasticidad de muchas de las manifestaciones aquí expuestas evoca una complejidad que no se agota al plano discursivo, desde el punto de vista icónico es posible relevar numerosos ejemplos de estas coexistencias, condensadas en perspectivas que subtienden esta sutil disputa entre el movimiento y la detención. En este sentido existen ejemplos de interrupciones físicas y conceptuales en las obras de Pueyrredón tales como *Un alto en la pulpería*, *Un alto en el campo*, *Un domingo en los suburbios de San Isidro*, *La lavandera* o *Los capataces*. Asimismo, también es posible hallar muestras de movimientos continuos con acciones que están siendo llevadas a cabo como evidencian *El rodeo*, *Apartando en el corral* o *Recorriendo la estancia*. En otro sentido más lateral la pintura de Pueyrredón condensa distintas formas de proximidad, puesto que como hemos señalado, elaborar una visión desde la ciudad sobre el campo requiere cierta distancia siendo necesario articular una perspectiva, es decir: “un `sentirse afuera´ para construir un paisaje”.¹³⁸⁷ Como contraposición de este “sentirse afuera” también resultaría perentorio elaborar algún tipo de enlace con el entorno a retratar. Por tal motivo, podríamos decir que en la pintura de temática rural de Pueyrredón convergen enigmáticamente distancia y cercanía, proximidad y lejanía. Son desde su diversa complejidad imágenes construidas y atravesadas por una visión moderna de la realidad.



Si los actos icónicos de Pueyrredón evocan desde lo social un doble movimiento de contención y de presentación, desde su faz visual podemos evidenciar dos modalidades que evocan refieren a las amplificaciones y los particularismos. El primero de estos mecanismos visuales expresará un modo de incluir lo externo, lo otro, lo diverso; mientras que la atención al detalle puede ser entendida como una forma de materializar una convivencia

¹³⁸⁷ Laura Malosetti Costa, *Pampa... op. cit.*, p. 87.



pacífica, en tanto ya no se pretende acabar con lo diferente sino incluirlo y relevarlo detalladamente como parte de un amplio horizonte. El hecho de que Pueyrredón y sus contemporáneos asignen jerarquía a lo particular nos muestra la vocación por clasificar, relevar y atender a las singularidades. En este sentido, no se “masifica” al otro sino que se lo incorpora como parte de un conjunto más amplio de preocupaciones. Al mismo tiempo da cuenta cabal de la existencia del ámbito de la campaña como una forma de inscribirla en el seno de las preocupaciones urbanas.

En definitiva, se trata de mutaciones culturales que se insertan en los albores de un proceso que implicó una aventura hasta entonces sin precedentes. Hay varios factores en relación, resultando difícil aislar uno solo para su examen. No obstante consideramos que la sensibilidad asistía a trastrocamientos decisivos de sus modalidades, siendo necesaria una nueva forma de interpretar, comprender, evocar e imaginar el entorno. Y más en concreto, definir y establecer posibles puntos de contacto o formas de convivencia de una sociedad otrora desgarrada por feroces luchas intestinas.

Pues la vida en comunidad requiere, a modo de pre requisito simbólico, un imaginarse en conexión. La imagen en general y las pinturas rurales de Pueyrredón en particular, ofrecieron un vehículo favorable para esta coligación, sea con la fugacidad de la amapola o la durabilidad de la estrella. Muy probablemente lo hayan hecho como señaló Juan María Gutiérrez: con ambas facultades al mismo tiempo.



Este recorrido nos mostró una ciudad que lejos de inscribirse como una “gran aldea” comenzó a asumir un temperamento netamente moderno, reconfigurando su fisonomía en múltiples aspectos incluidos el de su cultura visual, por medio de la cual complejizó una mirada que requería ver el mundo en su multiplicidad de aristas. Los ojos porteños se hacían más demandantes y en ese contexto de graduales exigencias participó muy activamente Pueyrredón, consolidándose como un agente cultural de relevancia en Buenos Aires hacia la segunda mitad del siglo XIX. Las razones de su colocación se debieron a múltiples factores, entre ellos su posición social, trayectoria formativa y redes amicales, permitiéndole consolidarse como un polifacético referente que efectuó numerosas intervenciones de distinta envergadura, tanto públicas como privadas. Su figura se nos dibujó con mayor precisión al situarlo como parte de una “vanguardia terrateniente” que promocionó los intereses de la campaña en el seno de una mutable y creciente ciudad. Respecto de sus pinturas rurales, pudimos ver que las mismas pueden localizarse dentro de una doble articulación visual -tanto previa como contemporánea- y logramos auscultar las formas bajo las cuales estas circularon, incluso entreviendo algunas instancias de recepción de estas imágenes en su círculo de pertenencia.

En la segunda parte de la tesis exploramos los distintos canales a través de los cuales nuestro artista se posicionó en el entorno urbano, posó sus ojos sobre el mundo rural y lo inscribió de manera diferente, en virtud de sus múltiples perfiles e intereses como actor social. En parte cercano y en parte también alejado de la sensibilidad colectiva, advertimos una figura compuesta no por la uniformidad sino más bien por su eclecticismo y variedad, siendo posible ver en Pueyrredón un “maravilloso ejemplo” de individuo con tintes modernos que reposicionó la campaña haciéndola “aparecer” de manera afortunada en el



seno de su comunidad. Las dimensiones, tonalidad y carácter de dicha aparición pueden ser observadas desde luego, en el interior de sus pinturas.

En virtud de su singularidad, el tono con que se (re) presentaron estos lugares resultó un eje clave de nuestra pesquisa, pues el examen emprendido hubiera resultado insuficiente de no haber penetrado poco a poco en las piezas para examinar las pautas bajo las cuales se elaboró esta mirada y cómo formó parte de la actividad visual epocal, posicionándose pero al mismo tiempo influyendo en la misma. Entendiendo a las pinturas como acciones que promovieron diferenciaciones, en la tercera parte de esta tesis indagamos en el interior de las piezas enfatizando sus asignaciones con dos nociones nodales como las de “civilización” y “modernidad”.

La “civilización” puede ser resumida como una disposición social en la cual se procuró, estimuló y promovieron ciertos códigos de conducta que valoraban el auto control, el decoro y la templanza. Vinculadas a nuevas competencias sociales que fomentaban el disciplinamiento de las pasiones, la dulcificación de la violencia y la promoción de un tipo específico de moralidad política que buscaba convencer más que vencer, tales prescripciones también estuvieron apuntaladas por la gestión de nuevas pautas de escrúpulos que operaron sobre la base de criterios como la limpieza, la higiene, el orden y la circulación.

Como corolario de estos procesos de índole social que interpelaban tanto al individuo como a la comunidad, discurrieron en paralelo una serie de trastocamientos “modernos” en el ámbito visual, configurando dos energías o tendencias sensoriales vinculadas a la amplificación de los horizontes y a la atención al detalle. Conjuntamente modelaron un solapamiento de escalas de referencia en virtud del cual coexistieron lo micro y lo macroscópico, la continuidad y la interrupción, lo general y lo particular, lo efímero y lo perenne. Se trató así de apelaciones “neurológicas” de una modernidad emergente que expresaba -requería y estimulaba- nuevas operaciones cognoscentes del entorno, renovados incentivos en una hasta entonces inédita administración de las sensaciones. En este sentido se trató de apelaciones “neurológicas” de una modernidad emergente que expresaba -requería y estimulaba- nuevas operaciones cognoscentes del entorno, renovado incentivos en medio de una hasta entonces inédita administración de las sensaciones. Aunque indudablemente algunas de estas propensiones se expresaron o materializaron antes de la década de 1860, lo particular de este momento residió no tanto en su irrupción sino en su



convivencia, interpelando en paralelo la función semiótica de los individuos y tensionando de diversas maneras la cada vez más compleja experiencia comunitaria. Los habitantes de aquella ciudad gestionaban y jerarquizaban de modo un tanto caótico el ámbito de las sensibilidades, ofertando variedad de estímulos, multiplicidad de incitaciones y siendo también demandada desde distintas aristas de lo perceptivo.

Tanto la “civilización” como la “modernidad” entonces operaron sinérgicamente en la configuración de una nueva sensibilidad, encarnando pautas por momentos explícitamente expuestas y en ocasiones más sutilmente desarrolladas. Por habernos enfocado más concretamente en la traza visual de este complejo proceso, las pinturas de Pueyrredón nos revelaron una instancia de readaptación tanto de los sentidos como de las pautas de escrúpulos que hacen síntoma en estas telas. Este desarrollo social-visual se compuso así de fenómenos mutuamente implicados que, lejos de operar como compartimentos estancos, expresaron perfiles y definiciones dinámicas que incluyeron aristas psicológicas, subjetivas o gregarias.

Aunque aquí se haya presentado un proceso de manera más bien regular para poder caracterizarlo y comprenderlo, en realidad se trató de una coyuntura efervescente en cuyo seno se privilegió también las divergencias, amonestaciones e incluso ciertas aporías. Pues mientras la nueva sensibilidad contenía al sujeto en diversos sentidos, también promovía una expansión de su horizonte de referencia; y si por un lado se privilegiaba la concentración de la atención en lo singular, al mismo tiempo se estimulaba una mirada abigarrada vinculada a una atmósfera de conexiones regionales e incluso globales. Lejos de inscribirse como “contradicciones”, estas tensiones nos muestran de qué manera lo visual y lo social se imbricaron e inscribieron como un campo en disputa permanente, con sus permutaciones, intercambios y negociaciones de sentidos. También con su lógica propia, muy cercana y al mismo tiempo algo lejana de la faz cultural. Es por ello que intentar atribuir un origen unívoco, estable, planificado, automático o racionalizado de estos procesos sería caer en una ilusión histórica, visual y social. Alejados de esta tonalidad y en virtud del recorrido efectuado, consideramos que es posible ver a través de la pintura rural de Pueyrredón este doble proceso que operó en el ámbito de las sensibilidades, donde lo externo y lo interno, lo social y lo visual se hallaron mutuamente implicados. Basta pensar por ejemplo en la coerción de las modalidades de disciplinamiento y la auto-coacción, estimulada por formas

de presentación que favorecían la severidad de las maneras; o la visión de los espacios allende la ciudad como síntoma de una ampliación de los horizontes y como expresión de una voluntad de dominio. Expresión y exposición comulgaban en una nueva sensibilidad que penetraba tanto las imaginaciones como las formas de los intercambios, promoviendo un despliegue o concreción de ciertos modales en desmedro de otros.

Si en este trabajo mencionamos estas peculiaridades y no otras es porque entendemos que la actividad visual resultó un factor clave de aquel recorrido, por presentar apariciones tramitadas, solicitadas y jerarquizadas en la comunidad. Ello posiciona la inclusión de imágenes del campo en el ámbito urbano en repartos diferentes a la incorporación anecdótica de iconografías “costumbristas” para el consumo de una “gran aldea” con escaso desarrollo de su esfera artística. Lo atractivo de Pueyrredón y su pintura es que su propia metodología pictórica junto a la forma en que sus trabajos eran presentados, nos permitieron recomponer la intensa actividad visual que estos cuadros condensan, así como los sentidos escópicos mediante los cuales estas piezas fueron incorporadas en la comunidad. Con esto queremos decir que no se trata de imágenes que “ilustran” las “costumbres” del “campo” sino que constituyen acciones icónicas diferenciadoras que activaron, mediante operaciones y criterios modernos, una nueva sensibilidad civilizada en el seno de la ciudad moderna.

Resulta oportuno subrayar que la dimensión metodológica de esta pesquisa se halló atravesada por el objeto, en virtud de lo cual algunas de las preguntas de esta tesis se originaron dentro de las pinturas y muchas otras, fuera de ellas. De idéntica manera los modos de ofrecer respuestas a los enigmas fueron operacionalizados tanto hacia el interior de las piezas como en su relación a otros documentos. Procuramos que el trabajo asumiera, en todo caso, una atmósfera circular donde la imagen ofrecía indicios que nos permitieran plantearnos interrogantes que como pistas de un crimen,¹³⁸⁸ nos condujeran en diversas direcciones. Este tratamiento circular nos vincula con un aspecto que consideramos convergente tanto con el procedimiento empleado aquí, el proceso de creación pictórica de Pueyrredón y ciertos postulados de aquella cultura visual epocal. Pues tanto la exigencia por

¹³⁸⁸ Subrayamos aquí la relación “vital” en las imágenes, vinculadas con la tarea de reconstrucción detectivesca que posibilita método indiciario y sus resonancias con lo muerto. Un posible síntoma de esta relación se advierte en el título original con que Peter Burke concibió su obra -traducida al castellano bajo el título de “Visto y no visto”-: *Eyewitnessing*, o testigo ocular/presencial/directo de la escena del crimen. Cfr. Peter Burke, *Eyewitnessing: the uses of Images as Historical Evidence*, London, Raktion books, 2001.



el detalle que expresan estas telas como la ampliación a las que aluden, no solo favorecieron el empleo del paradigma indiciario sino que también nos fueron revelando una preocupación en ambas operaciones por parte de los contemporáneos. Aquí residió para nosotros el mayor activo de la implementación empírica del material: como cartografía social por un lado y como brújula procedimental por otro.

Creemos que la relevancia de esta afinidad radicó en que debido a su propia naturaleza, la acción pictórica de Pueyrredón implicó una coexistencia de planos disociados, elaborando mediante fragmentos ciertas totalidades significantes. Esta faz productiva cobró mayor vigor por cuanto el acto de pintar se compone de pequeños trazos de pincel que van perfilando gradualmente las coordenadas de un conjunto ulterior. Atendiendo a ello es que procuramos realizar un paso inverso para descomponer dicha trama, permitiéndonos lanzar “profecías retrospectivas” que expliquen, interpreten, sitúen y conecten estas fuentes *en* su contexto, dando cuenta al mismo tiempo de sus influencias.

Si ampliamos el espectro, resulta válido enfatizar que mientras los trabajos de Pueyrredón contienen un espíritu por evocar situaciones estables y controladas, en otros autores -como Meyer, Pallière o Stein, por ejemplo- las imágenes asumen cotas diferenciadas. Y aunque las motivaciones, soportes, estilos y finalidades de cada uno efectivamente son disímiles, es posible advertir sin embargo una nota distintiva que las congregó y que podríamos denominar como cierta urgencia visual por mostrar el entorno-mundo en su multiplicidad de perspectivas.¹³⁸⁹ Esto resulta de importancia pues si bien consideramos que la sensibilidad debe ser entendida como una dimensión conectada con experiencias de otras características y no solo visuales, existen no obstante “percepciones modeladoras” que se constituyen en formas más o menos específicas de desarrollo cultural y que se expresan de manera más nítida en las imágenes. De allí la importancia de estas últimas para acceder a sustratos ocluidos a simple vista. Ontológicamente incluso consideramos que la actividad pictórica asume también esta opaca tonalidad, mostrando y ocultando casi en análogas proporciones.

¹³⁸⁹ El propio clima epocal también justificaría nuestro principal material empírico, en la medida en que colocamos a lo icónico en el centro de nuestras preocupaciones, en convergencia con un universo visual que fue jerarquizado, estimulado y consumido con intensidad en la Buenos Aires de entonces.



Las pinturas rurales de Pueyrredón nos muestran entonces la actividad visual de la ciudad. Lejos de pretender clausurar el examen de estas piezas, las modalidades combinadas de la generalidad y el detalle que hacen síntoma en su pintura expresaron un cúmulo de preocupaciones de una sociedad con ansias de expansión y conexión, pero también activaron canales de conocimiento, inclusión, aprendizaje y reflexión de su propia acción colectiva. En esta dirección puede considerarse la variedad cromática o el tratamiento pictóricamente exhaustivo que ofrecía Pueyrredón como un despliegue y ejercitación de la sensibilidad pública en un ambiente reactivado por la pluralidad de tonalidades de los impresos, la creciente presencia de imágenes en las publicaciones y la multiplicidad de recursos gráficos a los que se apelaba en el ámbito de la prensa. Este cúmulo cumple un rol central en una atmósfera en la cual se readaptaba la experiencia visual a nuevas circunstancias, siendo interrogada desde múltiples coordenadas. La fotografía también cumplió un rol decisivo no solo en la circulación sino también en la promoción de estas nuevas exigencias, ofreciendo imágenes detalladas o vistas panorámicas de sitios de tránsito colectivos como en el caso de los álbumes de Esteban Gonnet. Como mencionamos, tales aristas resultan cardinales al momento de examinar las pinturas ya que, tanto la experiencia de contemplación como la de producción, no ocurrían en un compartimento aislado sino que se trataba de instancias vinculantes donde las imágenes competían, debatían y se retroalimentaban.

Desde un prisma social se asistió a tiempos en que comenzaba a aparecer una nueva profundidad y textura, distinta para los contemporáneos a la de épocas pretéritas. Ello implicó diversos tipos de relaciones entre miembros cada vez más numerosos y por ello un conjunto creciente de experiencias, intercambios, exigencias y sensaciones proyectadas por tales encuentros. Particularidad significativa, por cuanto esta lógica de la complejidad configuró desplazamientos de la sensibilidad, expresándose por ejemplo en la atención al detalle que se impulsaba desde la faz visual. Decimos esto porque en la atracción por lo particular puede observarse una tónica que se conecta con la variación social creciente, en tanto se modelaba una energía comunitaria tendiente a la diversificación, especialización de funciones y burocratización del sistema. El hecho de que exista una mayor interdependencia y complejización tanto de los individuos entre sí como de estos con las instituciones - muchas de las cuales contaban una reciente fundación-, provocaría como prolongación una mayor atención a la singularidad y la distinción. Nos referimos no solo a la conformación de una



instancia rectora centralizada como el Estado en gestación sino también a la catalogación pormenorizada de los distintos elementos que configuraban un *corpus* comunitario, eventos de “burocratización” que encontrarían con el Primer Censo Nacional de 1869 un momento clave de sus orientaciones. De ser así, la propensión visual hacia el detalle puede ser explicada en términos macro por una tendencia centralizadora de la sociedad, expresada en la conformación de un ente coordinador que gradualmente gestionaba e incorporaba el monopolio de la violencia física legítima, de los estatutos burocráticos, las modulaciones sanitarias, las prescripciones legales y los intercambios económico-productivos. En simultáneo y como contrapeso de esta fuerza centrípeta, es posible observar una propensión centrífuga expresada en la ampliación de horizontes, fenómeno conectado con un proceso de descentralización configurado bajo la tendencia expansiva del Estado. Esto sería observable tanto en el control de nuevos territorios otrora fronterizos como así también en el fortalecimiento, resignificación o establecimiento de nuevos canales de comunicación, entre los que destacaron el ferrocarril y el telégrafo como nodos preponderantes.

Ambas disposiciones, tanto la abarcativa como la restringida, son visibles en la pintura de Pueyrredón y nos muestran a contrapelo el pulso de su tiempo. De allí que no deje de resultar significativo que el propio pintor haya sido partícipe, al menos lateralmente, de ambas fuerzas: siendo parte de la estructura de decisiones estatales por un lado y promoviendo la introducción de maquinarias de transporte por otro, experiencias desarrolladas casi en simultáneo. Tampoco se trata de dos ejemplos aislados respecto a las implicancias de nuestro personaje con las nuevas formas de gestión de lo social, pues otros movimientos que grafican estas motivaciones son su proyección y ejecución de puentes que conecten, canales que desagoten, paseos que favorezcan la circulación, plazas que inviten al descanso, árboles que “hermoseen” el entorno, negocios agropecuarios que permitan la expansión económica y desde luego, pinturas que faculden la inclusión del mundo telúrico en el seno de la ciudad de manera afortunada. Podríamos incluso agregar una nota de color, probablemente fronteriza pero no por ello menos graficante: mientras pintaba pormenorizada y detalladamente al mundo rural, observaba la amplitud de su estancia desde su “Atalaya verde” en Baradero.



Estas conclusiones constituyen un punto de llegada, como hemos mostrado recién, al tiempo que también un sitio de partida, en tanto esta pesquisa nos abre caminos de investigación que habilitan otros recorridos y amplían nuestro horizonte. Un primer sendero posible radica en una exploración más dilatada respecto de los mecanismos subyacentes que configuraron estas nuevas pautas de escrúpulos desde su faceta visual, más específicamente orientados hacia aristas que aquí oficiaron como puntos de enlace más que como recorridos *per se*. Nos referimos a qué ocurre en el ámbito de la fotografía y de las publicaciones periódicas en particular, entendiendo estos espacios como escenarios propicios para la modelación de la modernidad citadina. De allí que a raíz del rastreo efectuado, nos preguntamos ¿de qué manera se inscribieron estos mecanismos de sensibilidad “civilizada” en otras coordenadas más allá de estas pinturas?, lo cual lleva a interrogar ¿bajo qué modalidades lo hicieron, hacia qué sentidos se proyectaron, a qué elementos apelaron y qué formas contuvieron? En definitiva ¿qué circulaciones pueden evidenciarse de estas pautas de conducta o presentación en otros ámbitos visuales además de los aquí examinados?

Otra arista para enfatizar reside en la naturaleza estrictamente temporal de nuestro estudio. Aunque consideramos conveniente detenernos en un lapso de tiempo relativamente acotado -y no tan explorado por la historiografía- debido a las posibilidades de indagación densa que esto permitía, escapó de nuestro radar la posibilidad de obtener resultados más amplios de estas operaciones. Resultaría conveniente por tanto poder continuar la indagación extendiendo sus alcances y escrutar un arco temporal más amplio que comprenda hasta finales del siglo XIX por ejemplo. Un trabajo de estas características permitiría observar mayores repliques, tensiones y continuidades de muchos de estos postulados, así como mitigaciones o reformulaciones de otros de ellos. Sospechamos que estamos en presencia de pautas que se consolidaron en décadas sucesivas y una indagación exhaustiva al respecto permitiría matizar o readaptar este postulado.

En lo que a Pueyrredón respecta, el trabajo realizado nos permitió situarlo como un individuo culturalmente complejo y dinámico, cuyas ramificaciones se extienden en múltiples direcciones. Partiendo de estas condiciones sería oportuno efectuar un rastreo pormenorizado de las circulaciones de sus obras con posterioridad a su muerte, estableciendo posibles mudanzas y reelaboraciones conceptuales de sus telas a través del tiempo. Ello sería un modo de penetrar en los “usos” de sus imágenes así como sus distintas “apropiaciones”.



Precisamente sobre este último elemento conviene acercarse a una conclusión que se desprende de esta tesis y que nos deja abiertos varios interrogantes a futuro. Nos referimos a la naturaleza histórica de un concepto y su utilidad para definir instancias pictóricas complejas y multidimensionales que, como las pinturas de Pueyrredón, expresaron definitivamente mucho más que un simple ejercicio de nostalgia romántica, predisposición individual o volición espiritual. Aunque hay valiosos trabajos que han interrogado al fenómeno con hipótesis renovadas, es notorio que la imagen puede volverse un gran catalizador o una herramienta de desestabilización capaz de poner a prueba nociones simplificadoras, tanto de lo social como de lo visual. Consideramos que el concepto “costumbrismo” resulta escaso para definir con claridad la densa red de sentidos, proyecciones y tramas que confluyen en las imágenes rurales de Pueyrredón, a veces con opacidades. Aun cuando trabajos más actuales han revisado la figura de Pueyrredón, resulta bastante común el sustrato subyacente que vincula sus pinturas al costumbrismo, presupuesto que implica no solo un aplanamiento de sus trabajos sino también cierta clausura en torno a las posibilidades heurísticas que una imagen contiene y que, precisamente, debieran ser explotadas. El rastro aquí realizado como una forma de *historia visual* nos permitió en cambio, poner en movimiento un panorama de lo pictórico como algo más dinámico que una superficie uniforme, matizando ciertas modalidades que asumiría un presunto costumbrismo iconográfico fuertemente permeado e incluso dominado por elementos de carácter literarios. Sería conveniente, entendemos, repensar dicho término como un buen punto de partida para nuevas indagaciones, poniendo el acento en la naturaleza actante de las imágenes y las particularidades del acto icónico en su contexto. Perfilar las imágenes a partir de su energía, sin renegar de los textos, pero no sucumbiendo exclusivamente a las diversas bondades que ofrece el encanto lingüístico.

Como señalamos al comienzo de esta indagación, la imagen habilita diversas reflexiones. En este sentido, tanto los interrogantes como las vías de acceso resultan múltiples y es por ello que quisiéramos exponer aquí otra dimensión que nos queda por resolver, muy posiblemente para instancias de investigación posteriores. Nos referimos a la presencia y los sentidos con los cuales se construye una imagen de país, no ya en la pintura de Pueyrredón sino en otros tipos de producciones. En este sentido adquiriría énfasis indagar en los pormenores de la participación local en la Exposición Universal de 1867, primera



instancia en la que se procuró “presentar” el recientemente unificado país a los ojos del mundo industrializado. Consideramos que el examen de este evento y sus detalles pueden arrojar valiosas claves para comprender disposiciones de aquella dimensión social y visual: la voluntad de representar(se) a uno mismo en virtud de preceptos culturales o expectativas ajenas, al tiempo que promocionar una mirada distintiva sobre lo propio.

Otro aspecto al que hemos prestado atención aquí y que debería ser profundizado refiere a la compleja relación entre innovación tecnológica y actividades visuales. En este sentido, consideramos que tanto la decisiva incorporación de la fotografía como la inclusión de diversas y novedosas tecnologías pueden aportar indicios respecto de cómo, en qué medida y bajo qué operaciones se reconfiguraron las visiones de los curiosos porteños. Combinado con una ampliación del espectro temporal, esta sería una vía de indagación que podría arrojar resultados estimulantes, muy posiblemente conectados con las conclusiones principales de esta tesis, ya sea para reforzar o matizarlas. Si entendemos que estas acciones pictóricas de Pueyrredón son producciones promovidas, atravesadas y gestionadas por las condiciones de posibilidad y visibilidad del contexto del cual son parte, dicha operación se podía hacer extensible a otros documentos visuales que expresen tanto una actividad visual del pasado como la sensibilidad que activaron y en la cual abrevaron.

Esta última faceta tecnológica debe ser atendida especialmente por cuanto algunas de las reflexiones aquí expuestas contienen un componente esencial como lo fue una novedosa relación del ser humano intermediado por nuevos dispositivos. Cabe destacar en este sentido la incorporación de distintos tipos de máquinas como las de confeccionar indumentaria,¹³⁹⁰ de transportar (*tramways*, ferrocarriles y reconfiguración de los barcos de vapor), de comunicar (telégrafo y prensa ilustrada), de fijar imágenes (con el daguerrotipo primero y la fotografía después), de imprimir (imprenta a vapor de tipos móviles) y de

¹³⁹⁰ Introducida en la ciudad durante la década de 1850, una década después la máquina de coser parecía estar lo suficientemente extendida en el imaginario local, no solo por las publicidades en la prensa sino también por la inclusión de la siguiente descripción en el *Almanaque de las maravillas*: “IMPORTANCIA DE LAS MÁQUINAS DE COSER - Las velas del navío *Great Republic*, que abrazan un área de 28,000 yardas, se hicieron en seis días con la maquina de coser; si se hubieran cosido á mano se hubieran necesitado 1200 días”. Se publicitaban varias marcas, entre ellas la afamada marca norteamericana “Wheeler Wilson” catalogada como “la más perfecta de todos sus competidores” y ganadora de medallas doradas en las Exposiciones de Londres y París -en 1862 y 1867 respectivamente-. Véase *Almanaque de las maravillas para el año 1867*, Buenos Aires, Pablo Morta, 1867; *Almanaque de la Tribuna... op. cit.*, p. 247.



mensurar la tierra (mediante la introducción del “prosaico”¹³⁹¹ teodolito y del grafómetro), por citar ejemplos notorios. Estas compartieron espacio con otros dispositivos que se extendieron, emergieron con fuerza o se reconfiguraron como las máquinas de mirar más de cerca (microscopio, lupas), de ver más lejos (telescopio, binoculares, catalejos), de observar mejor (anteojos), mirar más detallado (planos topográficos, mapas, aparato dialítico, cuadros retroiluminados y retratos microscópicos), más variado (gabinetes de recreo y salones de vistas ópticas con sus dioramas, panoramas, linternas mágicas y estereoscopios, entre otros), más personalizado (álbumes, *cartes-de-visite* y colecciones de estampas diversa factura), desde arriba (con los globos aerostáticos) y en mayor cantidad (con la multiplicación que posibilitó la fotografía junto a los avances de la litografía y las técnicas de impresión).

Con miras a indagaciones futuras, las conclusiones a las que arribamos entonces se proyectan hacia distintas direcciones. Pues aunque aquí jalonamos la pesquisa principalmente sobre el sentido maestro de la vida moderna como el de la visión, se trató de una ciudad que de manera efervescente y compleja reconfiguró su fisonomía en múltiples sentidos, sea para estimularlos, diversificarlos, atenuarlos o mitigarlos. Ejemplos de estas operaciones puede ser lo efectuado en el ámbito de los sabores, los sonidos, los olores o los gustos. Desde la creciente oferta de productos alimenticios hasta nuevas y más veloces tecnologías del traslado; pasando por otras primicias que se inscribían con distintas intensidades y que comportaban espectáculos públicos como despliegues (ígneos, acrobáticos, aéreos, de prestidigitación, teatrales y/o musicales), metodologías que buscaban prevenir, modular u ocultar (tanto la putrefacción mediante las formas de conservación de las carnes, como los sistemas de canales de desagüe o las nuevas modalidades de tratamiento de residuo), acciones que promovieron mitigaciones (como ocurrió con la oscuridad, con la creciente incorporación de luminarias artificiales que desafiaban la implacable noche), recortes de la naturaleza (máquinas de cortar pasto, guadañadora o de cortar alfalfa) u otras

¹³⁹¹ En su carta prefacio a la primera edición de las *Rimas* en 1854, Bartolomé Mitre recuperó la denominación realizada por Sarmiento en sus viajes, al referirse a estos “prosaicos” instrumentos que “describen a su modo (...) los accidentes del terreno”. Cfr. Bartolomé Mitre, “Carta-prefacio” en Bartolomé Mitre, *Rimas*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1876 (1854), p. IX; Domingo Faustino Sarmiento, “Montevideo, dirigida a Vicente Fidel López” en Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes en Europa, África y América*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1854, p. 74.



que invitaban a la extracción y circulación (como en los denominados jagüeles o las máquinas para irrigación).¹³⁹² Si bien muchos de estos avances en el plano de la técnica contaban ya cierto tiempo y desarrollo, lo cierto es que para la década de 1860 con la sumatoria de todos ellos se produce una sinergia que reconfigurará radicalmente el horizonte sensorial y perceptivo de aquellos habitantes. Además y como rasgo no menor de este ambiente social, debemos considerar un escenario de construcción de los andamiajes centrales de una maquinaria estatal que clasifica, ordena, mide, rotula, pondera, gestiona y expone los elementos que la constituyen como tal, tanto materiales como inmateriales. Se reperfilaba así definitivamente la sensibilidad local en diferentes dimensiones y orientados hacia distintos objetivos.

Precisamente por lo anterior podemos postular que estos registros visuales de Pueyrredón fueron construidos con cierta voluntad de orientación, en tanto son imágenes que intentaron “guiar” la cognoscibilidad del entorno, ofreciendo una ampliación en el horizonte perceptivo y por tanto una suerte de guía experimentable del territorio. Un espacio desconocido por muchos pero imaginados por casi todos. Vinculado a ello y desde una faz simbólica, no resultaría casual que el emprendimiento sobre la introducción de los ferrocarriles en el cual se embarcó Pueyrredón junto a Juan Russiñol y Pedro Beare, se haya denominado precisamente “Sin Fines”, casi como una caprichosa huella más respecto a la nueva disposición del artista sobre la amplitud de perspectivas.

Decimos además que estas imágenes pretendieron “guiar” en tanto se trataron de pinturas que condujeron por el camino de la convergencia ancladas en la pacificación, el decoro, el trabajo, la limpieza y el orden. No son imágenes que expulsen al receptor ni tampoco que lo aislen, mucho menos que provoquen amonestaciones o promuevan el rechazo visual, sino que por su tónica atemperada invitan al eventual consumidor de estas telas a formar parte de las mismas. En este sentido pueden ser entendidas como complejos dispositivos ideológicos que, aunque participando de manera imperfecta, fundamentan un tipo de dominación que va más allá del ordenamiento social y político, aunque también lo

¹³⁹² Respecto a las máquinas de cortar y extraer pueden verse algunas publicidades en el *Almanaque de la Tribuna de 1868*. Sobre la promoción del dispositivo para la extracción de agua véase el *Correo del domingo*. Cfr. *Almanaque de la Tribuna... op. cit.*, pp. 249-256; *Correo del Domingo*, vol. V, n° 111, Buenos Aires, 11/02/1866.

contengan. Pueden ser pensadas como elaborados discursos con voluntad de expresar las aspiraciones de un grupo social sobre una parte de la comunidad. Lejos de sostener que se trate de un proceso enteramente racional o de la única forma de concebir la existencia y la sociedad, más bien creemos haber explorado desde distintas aristas una de las formas posibles en virtud de las cuales un grupo social imaginó una experiencia mancomunada dentro de un efervescente e impreciso contexto que, en muchas otras dimensiones promovía la discordia. Aquí se promueve una pacífica vida comunitaria, casi como una suerte de Arcadia pampeana.

De lo anterior se desprende que hallamos denominado a cada capítulo como “modos”, tanto de contención, presentación, visión o convivencia. Pues lejos de formar parte de esferas disociadas, cada uno de estos perfiles resultaron complementarios entre sí. Mientras unos se encargaban de regular las formas del arreglo externo o las pautas de conducta, los otros se ocupaban de los modos de asimilarlos o interpretarlos. Lo social y lo visual se encontraban así estrechamente ligados, configurando distintas expresiones de un modo de presentar, habitar, experimentar y proyectar la realidad. Si observamos el fenómeno desde una óptica más general e independientemente de las divergencias entre los distintos proyectos de país imperantes, es posible advertir no obstante una sensibilidad mancomunada que posibilitó e impulsó la diagramación de grandes metas sociales por los miembros de una elite que, como señaló Tulio Halperín Donghi, blandían una pretendida capacidad para dar desarrollo al futuro de un país. Tales objetivos bien podrían ser expresados en la configuración de una tesitura política compartida en la cual se proponía la detentación del monopolio de la coacción física legítima¹³⁹³ o, por emplear la expresión de Waldo Ansaldi, despertarse con Hobbes.¹³⁹⁴



¹³⁹³ Aludimos a la expresión weberiana de las primeras décadas del siglo XX, fuertemente retomada en los años '70 y '80 por los trabajos pioneros de Natalio Botana y Oscar Oszlak sobre la construcción del Estado argentino. Cfr. Max Weber, *El sabio y la política*, Córdoba, EUDECOR, 1966, pp. 39-40; Max Weber, *El político y el científico*, Buenos Aires, Alianza, 1998, p. 89; Natalio Botana, *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985 (1977); Oscar Oszlak, *op. cit.*.

¹³⁹⁴ Waldo Ansaldi, “Soñar con Rousseau y despertar con Hobbes...” *op. cit.*, pp. 21-108.



Comenzamos esta indagación con una cita de Juan María Gutiérrez en la cual describía la labor artística en general y la de Pueyrredón en particular, con una visión que bien podría conectarse con un elemento constitutivo del acto de pintar: la construcción de totalidades mediante fragmentos. Es decir, la parcial pincelada que modelaba un cuadro de relaciones mayor que permitía “Dar voz al papel vitela ó al lienzo, bajo los toques májicos de unas cuantas cerdas empapadas en tinta de colores”.¹³⁹⁵ Esta facultad que constituía “uno de los notables milagros de la imaginación del hombre”, nos deja abierta la senda para reflexionar sobre una dimensión que podríamos denominar ontológica de la pintura. Nos referimos puntualmente al interrogante planteado por Gilles Deleuze respecto a la preexistencia de la noción de conjunto en el artista antes de la obra, o si aquella se va estableciendo a medida que esta se desarrolla.¹³⁹⁶ Se trata de una irresoluble tensión fenomenológica de la acción icónica entre totalidad y particularidad, lo cual trasciende al ejemplo de Pueyrredón pero que al mismo tiempo resulta constitutivo de su labor.

Como hemos expuesto al comienzo de nuestro trabajo, las principales preocupaciones residieron en considerar la pintura de Pueyrredón como una instancia en la cual convergieron miradas y sentidos de una sociedad que se exponía y se veía a sí mismas bajo nuevas exigencias. Situado en el seno de una disputa entre “civilización” y “barbarie”, pero también entre mundo urbano y rural, modernidad y tradición, conflictos y formas de consenso, disciplinamiento y domesticación, las piezas de Pueyrredón pueden ser entendidas como actos icónicos que procuraron establecer criterios de diferenciación. Y si bien nos quedan múltiples interrogantes por responder y tópicos que deben ser profundizados, estamos en condiciones de afirmar al concluir este examen que estos lienzos de Pueyrredón formaron parte constitutiva de una nueva sensibilidad que se desarrolló en Buenos Aires en la década de 1860 y que la estimularon decididamente. Se trató así de una relación recíproca en virtud de la cual las pinturas expresaron relaciones más profundas de su entorno,

¹³⁹⁵ *Correo del domingo*, vol. III, n° 70, Buenos Aires, 30/04/1865.

¹³⁹⁶ Como expresó el filósofo Gilles Deleuze, el objetivo del pintor es extirpar de su obra todo lo que sea *cliché*. En tal sentido, la tensión entre totalidad y supresión de la parcialidad está presente incluso en la instancia denominada como “pre-pictórica”. Hallamos allí tal vez cierta analogía con la célebre fábula hindú del escultor de elefantes que al momento de esculpir solo debía “quitar todo lo que no es elefante” del bloque de mármol. Cfr. Gilles Deleuze, *Pintura: el concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007, p. 52 y ss; Mihály Csikszentmihályi, *El yo evolutivo. Una psicología para un mundo globalizado*, Barcelona, Kairós, 2008, pp. 104-105.

influyendo en aquel y activando nuevas perspectivas. De allí la definición de acto icónico para estas piezas, en la medida en que por su propia cualidad arborescente permitieron establecer claves diferenciales con el ambiente en el cual se insertaron. No son ilustraciones de época sino catalizadores, instancias motoras que permiten, estimulan y alientan otras formas de entender el espacio, la sociedad y la vida en comunidad. Finalmente, la otra dimensión importante de todo acto icónico reside en su naturaleza temporal ya que los mismos pueden persistir en el tiempo, independientemente de quien las ejecute.

En el “maravilloso ejemplo” de Pueyrredón conviven solapadamente ambos aspectos sutilmente advertidos por Gutiérrez al definirlos, en moderna metáfora, como partes esenciales de una actividad que jerarquizaba, precisamente, la doble dimensión perenne y pasajera con que se imaginó la modernidad: pinturas que son “estrellas y amapolas” al mismo tiempo y que encarnan una nueva sensibilidad en el Buenos Aires de 1860.

