

CAPÍTULO 10

La pampa que pintó Sívori

María Teresa Macario

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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



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

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

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

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



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



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

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

Referencias

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

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