

CAPÍTULO 11

Cielo invertido

Fabiana di Luca

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Los viejísimos cielos

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

Juan José Saer, EL ENTENADO

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

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

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

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

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

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

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

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

En el camino

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

Atahualpa Yupanqui, MEMORIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵ Traducción del francés de Juan Bautista Duizeide.

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

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

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

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

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

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

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

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

En el borde

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

Jorge Luis Borges, EL FIN

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

Juan José Saer, EL VIAJERO

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jorge Luis Borges, FUNES EL MEMORIOSO

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



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

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

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

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

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

El otro lado

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

Jorge Luis Borges, EL FIN

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

Guillermo Enrique Hudson, ALLÁ LEJOS Y HACE TIEMPO

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Referencias

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

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