

Amigo, Roberto. **Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses.** *En publicación: Historia y Sociedad. no. 13. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Medellín. 2007. ISSN: 0212-8417*

Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/fche/2.pdf>

Red de Bibliotecas Virtuales de Ciencias Sociales de América Latina y el Caribe de la Red CLACSO
<http://www.clacso.org.ar/biblioteca>
biblioteca@clacso.edu.ar

Beduinos en la Pampa

*Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses**

Roberto Amigo[♦]

Resumen

Durante el siglo XIX pintores franceses arribaron al Río de la Plata implantando un modo de representación de los tipos rurales. Se sostiene que la mirada orientalista fue determinante en la elaboración de esta iconografía del gaucho, a partir de considerar la semejanza del mismo con los beduinos, un símil de connotaciones morales y políticas. La interpretación de las obras de Raymond Quinsac de Monvoisin, León Ambroise Gauthier, León Pallière y Marie-Gabriel Biessy se relaciona con textos literarios, principalmente de Domingo F. Sarmiento, a la vez que se indican las variaciones de la pintura costumbrista desde la literatura gauchesca hasta el impacto de la literatura de folletín.

Palabras claves: Arte argentino, siglo XIX, pintura francesa, orientalismo, costumbrismo, gauchos, literatura gauchesca.

Abstract

Throughout the nineteenth century French painters arrived to the Río de la Plata, implanting a way of representation of rural types. It is held that the orientalist view was determinant in the making of this gaucho iconography, stemming from the consideration of the latter's similarity to the Bedouin, a simile of moral and political connotations. The interpretation of the works of Raymond Quinsac de Monvoisin, Léon Ambroise Gauthier, Léon Pallière and Marie-Gabriel Biessy is related to literary texts, mainly those of Domingo F. Sarmiento, at the same time that they indicate the variations of costumbrista (traditionalist) painting, from gaucho literature to the impact of pulp literature.

Keywords: Argentine art, nineteenth century, French painting, orientalism, costumbrismo, gauchos, gaucho literature.

1.

Facundo, pues, era de estatura baja i fornida; sus anchas espaldas sobre un cuello corto una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, negro i ensortijado. Su cara un poco ovalada estaba hundida en medio de un bosque de pelo, a que correspondía una barba igualmente crespa i negra, que subía hasta los juanetes, bastante pronunciados para descubrir una voluntad firme y tenaz. Sus ojos negros, llenos de fuego i sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos sobre quienes alguna vez llegaban a fijarse; porque

* Artículo recibido el 13 febrero de 2007 y aprobado el 12 de marzo de 2007. Este ensayo fue presentado en las *Jornadas de Teoría e Historia del Arte* del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2004).

♦ Profesor del Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional General Sarmiento, Buenos Aires y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

*Facundo no miraba nunca de frente, i por hábito, por arte, por deseo de hacerse siempre temible, tenía de ordinario la cabeza inclinada, i miraba por entre las cejas, como el Ali-Bajá de Monvoisin.*¹

De esta singular manera Domingo F. Sarmiento describe a Facundo Quiroga, resalta que no sea una cita literaria –con la libertad de uso que hace de ellas el escritor– sino la excepcional referencia a una pintura orientalista, llevada hasta Chile por Raymond Quinsac de Monvoisin, el auxilio visual para comprender el vínculo entre rasgos físicos y carácter moral. La similitud entre Ali Bajá y Facundo es una relación profunda, conceptual, sostenida en la universalidad del despotismo como un estadio que debe ser superado por la fuerza modernizadora de las ciudades. Ninguno de los retratos de Quiroga hubiera permitido la fuerza visual del símil orientalista, por ello Sarmiento no tiene interés en tratar de consultarlos ya que lo alejarían de ese presupuesto intelectual que sostiene retóricamente la comprensión del término barbarie.²

Recostado su cuerpo con indolencia, el soldado federal inclina su cabeza y nos mira entre la espesura de sus cejas renegridas al igual que el Facundo de Sarmiento. No sorprende la similitud descriptiva entre *Soldado de Rosas* y el pasaje citado al inicio –posterior tres años a esta obra de Monvoisin–; comparten, además, la operación de convertir la figura en un tipo conceptual. El nexos entre pintura y relato es el horizonte cultural del orientalismo, representado al extremo en *Alí Baja y la Vasiliki*.

La representación del gaucho-soldado es resuelta desde el modelo orientalista porque Monvoisin carece de otro sistema de representación a su arribo.³ A pesar de la brevedad de

¹ Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 81. [1845].

² Facundo Quiroga había sido retratado al óleo con características románticas por Alfonso Ferpépín en 1836, luego de la muerte del caudillo, y seguramente exhibido, como era costumbre, en su taller de la calle La Piedad. Desde luego, en esa fecha Sarmiento no se encontraba en Buenos Aires para observar tal pintura, por ello la única imagen que hubiera podido consultar era el retrato litografiado realizado por Arthur Onslow e impreso en el taller de Cesar H. Bacle. La pintura sobre Alí Bajá era conocida por el público chileno ya que fue expuesta en 1843, con tal éxito que estimuló la publicación de un folletín. El orientalismo literario en Sarmiento ha sido analizado, entre otros, por Carlos Altamirano, “El orientalismo y la idea del despotismo en el *Facundo*”, en: Leila Area y Mabel Moraña (comp.), *La imaginación histórica en el siglo XIX*, Rosario, UNR, 1994, pp. 265-276. Sobre el orientalismo, Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.

³ Monvoisin adquirió no sólo una sólida formación técnica sino que alcanzó repercusión en el medio artístico francés: alumno de Guérin, discípulo de Delacroix, beneficiado con una estancia en la Academia Francesa de Roma, servidor con su pintura del régimen monárquico, aceptado y premiado en los salones. David James ha señalado los motivos personales que lo alejaron del medio europeo: una enemistad cortesana, sus problemas de salud que lo impulsaban a buscar un clima benévolo, su relación con diplomáticos chilenos que le permite proyectar su viaje con seguridad económica. En 1842, por el lapso de tres meses, estuvo en Buenos Aires. La característica orientalista de la pintura de Monvoisin fue percibida por el historiador chileno Antonio R. Romera, aunque

la estadía del artista francés en la Argentina, la calidad de su obra pictórica es inusitada para el medio artístico rioplatense; aunque no haya incidido durante su corto paso en el desarrollo del arte local. Si la estadía fue circunstancial y legendaria por la huida confusa escapando del “terror rosista”,⁴ su influencia fue tardía por el contacto de artistas argentinos con su enseñanza en Chile.⁵

desarrollada de modo impreciso: “tiene una enérgica cabeza a la oriental”, luego afirma que la tendencia “popular-orientalista” se transformara en “americanista” en *Gaicho Federal*. Sin embargo, en ésta última el modelo visual es los retratos ecuestres realizados en Francia. David James también ha percibido el orientalismo en la obra de Monvoisin. Eduardo Schiaffino comprendió lo convencional de la representación del gaucho: “una fisonomía andaluza, convencional [...] la imagen de un caballero romántico”. Es interesante indicar que en la colección Narciso Ocampo se exhibían dos desnudos de bellas *Orientales*. Véase: Antonio Romera, “Monvoisin como punto de coincidencia de corrientes estéticas diversas”, *Monvoisin*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, s.f., p. 66; David James, *Monvoisin*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1949; Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires, ed. del autor, 1933, p. 126.

⁴ Schiaffino agregó a este relato romántico el retrato de Juan Manuel de Rosas. Eduardo Schiaffino, “La vera efigie”, *Recodos en el sendero*, Buenos Aires, Elefante Blanco, 1999, pp. 95-109. [1926].

⁵ Sarmiento entabló una sólida relación con Monvoisin en Chile, y una relación de empatía con *Alí Bajá y la Vasiliki*. A tal punto, que en 1884 al exponer las antiguas alumnas del colegio Santa Rosa en el salón sanjuanino, una de las obras es una copia de esa pintura cargada de erotismo. Sarmiento había llegado a Chile a fines de 1840, por eso cuando llega Monvoisin es una de sus primeras relaciones, potenciada porque con Sarmiento vive Benjamín Franklin Rawson. Ambos, por otra parte, frecuentaban el salón de Isadora Zegers de Huneus. Sarmiento recibió a Monvoisin con un comentario en *El Progreso*, y seguirá las posibilidades de establecer una academia de pintura y la formación de discípulos chilenos, José Luis Borgoño, Francisco Mandiola y José Gandarillas, y exiliados como Procesa Sarmiento, Gregorio Torres y el mencionado Rawson. Véase J. A. García Martínez, *Orígenes de nuestra crítica de arte. Sarmiento y la pintura*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, pp. 45-55.



Monvoisin. *Soldado de Rosas*, 1842; óleo sobre cuero, 156 x133 cm. Colección privada.

Monvoisin para representar al soldado federal se remite a la iconografía de la melancolía: la cabeza ennegrecida apoyada sobre el puño, las piernas cruzadas, el aislamiento de la figura. Este temperamento estaba asociado tradicionalmente a lo femenino, aunque en el siglo XIX tales bagajes simbólicos se utilizaban con discreta libertad, sumado a que la melancolía era asociada con la desidia, es decir, con el pecado católico de la pereza. En 1824 Monvoisin había utilizado la iconografía tradicional de la melancolía como figura femenina en oscura

meditación para representar a Eucarís en el momento que es abandonada por Telémaco (según Fenelón), aquí la pesadumbre meditativa antecede al triunfo de la virtud sobre el amor pasional. Regresa luego a la iconografía de la melancolía en obras como *Blanca de Boileau* (1832) y *Elisa Bravo en el destierro* (1859), señalando ya una inquietud personal.



Monvoisin. *Porteña en el templo*, 1842; óleo sobre tela, 156 x142 cm. Colección privada.

Al comparar *Soldado de Rosas* con *La porteña en el templo*, la otra pintura clave de la etapa de Buenos Aires, se potencia el manejo retórico de la imagen por Monvoisin; si la primera pintura es la representación del pecado de indolencia, la segunda refiere a la virtud cristiana. El rostro iluminado de la “joven mujer cuyos rasgos anuncian el candor, en actitud de adoración ante el más augusto de los misterios de la religión cristiana”.⁶ La mujer cristiana ha confesado sus pecados ya que la plenitud de su rostro es la imagen de la gracia, de la profunda fe religiosa. Adolfo Ribera percibió la importancia de la luz en esta pintura, pero solo con interés formal: “entregada a la oración, guardaba luto riguroso, por lo que se acentúa aún más la palidez de su rostro, y la blancura de las manos, que sostienen un pañuelo, destacan sobre el negro de los paños”.⁷ La blancura de estas manos contrasta con los pies desnudos y sucios del gaucho-soldado, si la figura femenina podemos comenzar a leerla desde sus manos en actitud de rezo, a la soldadesca ingresamos por lo más bajo de su corporalidad. Además Monvoisin potencia la imagen sensual del gaucho, en el sentido de la sexualidad bárbara e irracionalidad atribuida por los europeos a los hombres árabes, que contrasta con la pureza sostenida en la fe.

A la vez, exhiben los extremos de la sociedad rosista: los sectores rurales militarizados y la juventud porteña opositora al régimen. *La porteña en el templo* no tiene ninguna referencia a la liturgia federal, es decir, no percibimos en ella nada “colorado punzó”, aspecto excepcional para una pintura de comienzos de los cuarenta. Aun más, el lacayo negro es una representación de los sectores populares distante de la propuesta por el régimen (los representaba en ropa de campaña y con signos externos de adscripción a la causa del federalismo). Por el contrario la imagen del gaucho soldado esta dominada por el rojo de la chaqueta y el gorro de manga, el “colorado” que Sarmiento asocia al despotismo de las naciones orientales.⁸

De este modo, el combate estaba planteado en el dominio adquirido por lo rural sobre la ciudad: es decir del gaucho federal sobre la señora porteña. Por ello las prácticas políticas se expresan en sus vestimentas: “*toda civilización se expresa en trajes, y cada traje indica un sistema de ideas entero*”. Desde este marco impresiona el programa político, bajo el espíritu de contienda, que implica el lacayo negro vestido con frac –vestimenta de “*todos los pueblos cristianos*”-, en las palabras de Sarmiento. Es probable que Monvoisin reconstruyera las relaciones sociales

⁶ Así se define la iconografía de la Fe en H. Gravelot y C. Cochin, *Iconología por figuras* publicada en París en 1791. Cito por la edición en español: México, Universidad Iberoamericana, 1994.

⁷ Adolfo Ribera, “La pintura”, en: *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984, tomo III, p. 198.

⁸ Véase José Szabón, “Facundo: la vida de los signos”, en: *Historia y representación*, Bernal, UNQ, 2002.

parisinas, trasladando una estructura social a un territorio que aún desconoce pero al que carga ya de peso moral: las pinturas representan clases sociales. De seguir esta lectura, que asociaría ambas pinturas con representaciones de la burguesía y los sectores populares, deberíamos considerar una tercera pintura, *Gaúcho federal* como representación del propietario rural.

Una nota final a este apartado: las crisis espirituales fueron frecuentes en Monvoisin; en 1861 se convirtió en seguidor de Alan Kardec, fundador de la Sociedad Espiritista de París, alejándose de su fe católica (en una de sus obras para la capilla de Burdeos se había retratado como San Luis) aunque manteniendo su devoción iconográfica para Juana de Arco. David James señaló que Monvoisin “pasó momentos de negra melancolía y de profunda desesperación”.⁹ Schiaffino también comprendió el temperamento melancólico del artista en su análisis del autorretrato *Resignación*.¹⁰ Tal vez sea demasiado arriesgado suponer que *Soldado de Rosas* y *La porteña en el templo* anuncian la tensión entre melancolía y fe católica que dominó la vida posterior de Monvoisin, un hijo de Saturno.

2. La única referencia local sobre la obra de León Ambroise Gauthier era, hasta ahora, la noticia publicada en el diario *El Nacional*.¹¹ Su amistad con León Pallière, como refiere la fuente hemerográfica, debe haber sido sólida ya que habían sido condiscípulos en el taller de François Eduard Picot; es probable que su encuentro en tierras sudamericanas sea la respuesta al interrogante sobre por qué Pallière viajó a Buenos Aires en lugar de Río de Janeiro al término de su beca europea en 1855.¹²

⁹ James, *Monvoisin, Op. cit.*, p. 10

¹⁰ Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, La Nación, 1910, p. 188.

¹¹ “Hemos tenido la ocasión de ojear las carteras de dos jóvenes pintores de distinguido mérito, llegados recientemente, separados no ha muchos años del mismo taller en que trabajaron juntos en Francia. Mr. Gauthier viene de Méjico y la Habana, por Copiapó, San Juan y Córdoba. Mr. Pallière de Roma, los Abruzos y Florencia [...] Mr. Gauthier se propone levantar una vista panorámica de Buenos Aires, como lo ha hecho en otras ciudades, con el animo de hacerla litografiar en Europa. *El Nacional*, Buenos Aires, 24/04/1856.

¹² León Ambroise Gauthier, nacido en 1822, fue alumno de Mauzaisse y Picot, éste último maestro también de Pallière. Ingresó a École des Beaux-Arts en 1841. Participó en el Salón de París desde 1844 hasta 1848, generalmente presentando retratos. Recién expuso nuevamente en el salón de 1857 (*Un sabotier Interieur d'une cabane dans le Brie*) por lo que podemos suponer que su viaje americano lo realizó entre esos años. En 1859 presentó *Navigation sur la Magdalena*. Recorrió EEUU, México, Cuba, Colombia, Ecuador, Chile y Argentina. Fragmentos de su diario de viaje se publicaron en la *Revue de l'Amérique Latine*, (1923: n. 20; 1924: n. 25). Véase *Enciclopedia del Arte en América. Biografías*, Buenos Aires, Omeba, 1969, tomo II. Payró ha identificado a este compañero de viaje de Pallière, en Julio E. Payró, *Pallière*, Biblioteca de Historia del Arte. Serie Argentina, número 2, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1961, pp. 19-20. Juan Pedro León Pallière Grandjean Ferreira nació en Río de Janeiro en 1823, dentro de una familia de artistas y arquitectos; murió en París en 1887. Se formó en París con Picot, y luego desde 1848 en la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro, becado termina su aprendizaje en Roma y en viajes artísticos por Europa y

La historiografía del arte argentino no tiene presente a este artista parisino, ya que se desconocía su obra. En el año 1861 presentó al Salón de la capital francesa pinturas que se relacionan con el viaje por la Argentina: *Le gaucho cantor, barde de la république argentine*; *Le gaucho malo, aventurier des pampas de la république argentine*; y posiblemente también una tercera: *Un rancho, habitacion des terres-chaudes dans l’Amerique du Sud*. En los salones siguientes concurrió con pinturas cuyos títulos indican su recorrido por México y Ecuador, aunque en el de 1870 volvió a presentar una obra con gauchos: *Un gaucho souvenir de la Pampa*.



Gauthier. *Le gaucho cantor*, 1856; óleo sobre tela, 83 x 120 cm. Colección privada.

En una colección particular francesa se encuentra la primera, *Le gaucho cantor, barde de la république argentine*. Es una obra de gran interés: la escena transcurre en San Juan, con el fondo de paisaje de la cordillera. Entre las doce figuras se destaca el gaucho que toca la guitarra montado en su caballo, mientras que un grupo de mujeres, ancianos y niños se encuentra

Marruecos. Su actividad en la Argentina se registra desde diciembre de 1855 hasta 1866.

echado sobre alfombras dispuestas bajo el alero del rancho al que ingresa el cantor. A pesar de la complejidad compositiva de los diversos grupos, cuyas figuras son un repertorio de posiciones del aprendizaje académico, la pintura logra mantener la unidad. Gauthier incluye pequeños episodios pintorescos como el del niño jugando con el perro, la negra apoyada en el cántaro de agua, la conversación que entabla una pareja en segundo plano y las figuras de gauchos que compensan al grupo sedente. Además de sus cualidades formales, atadas a ese justo medio imperante en el arte francés de mediados de siglo, interesa por su valor iconográfico con la diversidad pintoresca de las vestimentas y el paisaje cordillerano. Es una obra de gran envergadura, de mayor tamaño y mayor complejidad que las realizadas por su compañero de estudios León Pallière, aunque posiblemente realizada con el mismo método: la unión compositiva de diversos apuntes y estudios tomados a lo largo del viaje.

Gauthier parece haber leído el *Facundo* de Sarmiento, ya que sigue en los títulos de sus pinturas los términos “gaucho cantor” y “gaucho malo”. Sarmiento agregó una nota a pie en la edición de 1851 en el apartado sobre el “gaucho cantor” (para señalar su viaje por el Norte de Africa de 1846): “*las semejanzas notables que presentan los argentinos con los árabes. En Arjel, en Oran, en Mascara i en los aduares del desierto vi siempre a los árabes [...] apiñados en derredor del cantor*”. Además de este símil caro a la experiencia de Gauthier, éste pudo entender por Sarmiento que el gaucho cantor era

*... el mismo bardo, el vate, el trovador de la edad-media, que se mueve en la misma escena, entre la lucha de las ciudades y el feudalismo de los campos, entre la vida que se va i la vida que se acerca. El cantor anda de pago en pago, de “tapera en galpón”, cantando sus héroes de la Pampa, perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda, la derrota i la muerte del valiente Rauch, la catástrofe de Facundo Quiroga, i la suerte que cupo a Santos Pérez.*¹³

La pintura de Gauthier recuerda la tradición de la imagen orientalista especialmente en la pasiva y sensual indolencia de las figuras femeninas. Así, entre Sarmiento y Delacroix deambuló por la Argentina un artista francés olvidado que presentaría, luego, en el salón parisino pinturas “argentinas”.

3. Sin duda, la figura de León Pallière ocupa un lugar central en el relato de la historia del arte argentino. A diferencia de Monvoisin y Gauthier que no favorecieron con su obra el

desarrollo del arte local por lo breve de la permanencia en el territorio nacional, Pallière incidió con su obra en la consolidación del género pictórico del costumbrismo rural con sus casi once años de estadía, entre 1855 y 1866. Trataremos de interrogar aquí algunas piezas de su vasta producción con el cuidado de señalar las modificaciones que introduce en el tratamiento del género, los aspectos residuales que sus pinturas y litografías conservan y los aspectos emergentes que inducen.

Durante los cinco años de permanencia en Europa, Pallière recorrió no sólo Italia y Francia sino también los límites del *grand-tour* mediterráneo, tan caro a los artistas viajeros y eruditos románticos: España y Marruecos, es decir, sociedades y paisajes obligados para el pintor orientalista; este espíritu viajero perdurará luego en su larga permanencia americana. Pallière llegó a Buenos Aires en diciembre de 1855, como lo ha demostrado Julio E. Payró;¹⁴ elección curiosa cuando su formación había sido financiada por Brasil (por ello había remitido sus copias académicas y pinturas de estudio a Río de Janeiro). Sin duda, además del encuentro con su condiscípulo Gauthier, debe haber pesado la idea de una menor competencia en una ciudad posrosista que se modernizaba. Aunque se desconoce, como señala Ribera, lo realizado en los años 1856 y 1857¹⁵ es probable que haya realizado algún viaje junto con el mencionado condiscípulo. Si está documentado el realizado entre marzo y octubre de 1858 por su *Diario*; el recorrido fue Rosario, Mendoza, Santiago, Valparaíso, Cobija, Salta, Tucumán, Santiago del Estero y Córdoba para regresar por Rosario hasta Buenos Aires.¹⁶

La descripción breve e hiperbólica es un recurso habitual en la escritura del pintor ya desde sus primeras páginas (“*Buenos Aires es el país menos forestal del mundo: no tiene árboles*”), que acompaña la desmesura romántica de sus sensaciones ante la naturaleza: “*Me quedo solo en el puente hasta medianoche, pensando con tristeza en los amigos que dejé. El cielo está estrellado. La grandiosidad de la naturaleza mitiga todas las penas*”. Sin embargo, la percepción del entorno también puede ser comprendida mediante la memoria visual y literaria,

¹³ Sarmiento, *Facundo*, *Op. cit.*, p. 54

¹⁴ Payró, *Pallière*, *Op. cit.*, p. 18. Véase Alejo B. González Garaño, *Pallière. Ilustrador de la Argentina 1856-1866*, Buenos Aires, 1943. Separata del *Anuario de Historia Argentina*, III (1941), Buenos Aires, Sociedad de Historia Argentina, 1942.

¹⁵ Ribera, “La Pintura”... , *Op. cit.*, p. 278.

¹⁶ León Pallière, *Diario de viaje por la América del Sud*, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1945. Introducción, traducción y notas de Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez. Estos investigadores han propuesto con buen criterio 1869 como fecha de la escritura del Prefacio, por la referencia al libro del conde de Beauvoir sobre Australia editado en esa fecha y citado por Pallière. La salida de éste debe haber estimulado a Pallière a ordenar sus papeles para pensar una publicación para el público europeo. Salvo indicación contraria las citas siguientes

en algunos casos de manera irrisoria como cuando ante el desperfecto del vapor sobre el Paraná enuncia: “*En fin, un verdadero naufragio de La Medusa*”. Si aquí es la pintura de Gericault, la próxima referencia será literaria: ante la subida de un cura al vapor escribe: “*Vino a mi memoria el primer capítulo del Viaje Sentimental de Sterne*”. Pallière puede comprender el paisaje no como lo haría un viajero naturalista sino también a partir de la memoria artística; por ejemplo: “*El más bello cielo a lo Claude Lorrain ilumina nuestra partida de la posta de las Tres Cruces*” o luego ante los niños en un rancho: “*es un verdadero Tenniers*”. Pintura y literatura es, entonces, lo que construye la percepción del entorno americano; las dos referencias iniciales de su viaje son significativas: la primera lo relaciona con la pintura romántica, la segunda con la literatura de viajes del siglo XVIII. Es más, podemos sugerir que si de la pintura romántica sólo perduraron huellas en su estilo ecléctico, en su escritura aspiraba a elaborar un relato como los del irlandés Laurence Sterne: afirmados en la observación sentimental, muchas veces trivial.

Por otra parte, como buen viajero llevaba libros en sus maletas que aplacaban la voluntad sentimental por la descriptiva con aires de científicidad: Félix de Azara. Así, transcribe: “*La vida del gaucho está completamente unida a la del caballo. He aquí lo que dice Azara, no quedando nada que agregar: ‘El gaucho a pie es indolente y apático; pero a caballo el hombre y el animal parecen formar un solo ser; se diría que el mismo fuego circula por las venas de ambos’*”. Así, se preocupó –aunque no de manera central– por la descripción de los tipos sociales, viviendas, animales y plantas: croquis y estudios apuntados al margen de la escritura. Este nivel de observación descriptiva será el substrato de la mayoría de su obra ya que fue la base de un archivo visual al que recurrirá con libertad para componer de manera aditiva sus óleos, acuarelas y litografías, que son el resultado de la suma de elementos unitarios previos. Al bagaje aportado por pinturas y libros, Pallière suma un modo de comprensión de lo extraño signado por su origen cultural: su diario se encuentra atravesado de referencias asiáticas. Por ejemplo, a tono con Sarmiento, al que seguramente ya ha leído:

[...] *todos estos jefes de milicias nacionales quedaron armados a la cabeza de grupos diversos, repartidos sobre un vasto país, verdadero desierto de praderas, bajo una autoridad no carente de analogía con la de los jefes de tribus, como lo hemos visto en Argelia. La semejanza es tanto mayor cuanto que la única industria del país, modificada solamente desde hace pocos años, era la cría de ganado vacuno y caballar.*

remiten a esta referencia.

Sarmiento elaboraba sus analogías con un territorio y sociedad que desconoce –aunque también desconocía entonces la pampa– cuando escribía el *Facundo*, por el contrario Pallière podía remitirse a su experiencia: “*Muchas mujeres mal vestidas, con aspecto árabe y bohemio, llegan para vendernos tazones de leche, melones, sandías y muchos duraznos*”; “... *sus habitantes se hallan en la calle, sentados en el suelo; tienen un sorprendente aspecto de árabes o de beduinos*”; “...*los indios que quise dibujar en la calle escaparon como los árabes en África en parecidas circunstancias*”. En un pueblo salteño al pedirle una mujer que cure a su hijo enfermo, “*esto me recuerda que en Oriente se hacen parecidas peticiones a los viajeros europeos*”; al describir al pueblo de Santiago del Estero: “*La mitad de la población, por lo menos, es india, siendo diferente a cuanto he visto hasta ahora; es de tipo egipcio por completo.*” La analogía puede transformarse en un sentimiento de nostalgia estimulado por el recuerdo del hermano militar en campaña por Argelia:

En el primer alto pienso en las cartas de mi hermano, que realiza una expedición por Argelia. Esta llanura que atravesamos me recuerda a Blida; y las montañas de nuestra derecha, hasta la garganta a que nos dirigimos, me transportan como en sueños al camino de Blida a Miliana, antes de entrar en la garganta de la Chilpa. [...] Pienso en Africa, en nuestro querido zuavo. Las piedras blancas semejan albornos de árabes emboscados y puedo imaginar el silbido de las balas.

Así, la escritura de Pallière está determinada por la analogía entre el gaucho y el árabe, tópico del discurso liberal, que estimula la fantasía y la mirada para la creación estética. La escritura del diario, al fin de cuentas, implica la expectativa del regreso: más allá del largo tiempo que transforma al viajero en residente siempre el lector imaginado es europeo.

El relato de Pallière asume la mirada conservadora francesa sobre el mundo rural, como territorio incontaminado por los males de la civilización. Este aspecto colabora en el desplazamiento de la representación naturalista descriptiva que había definido la imagen pictórica de lo rural hacia un modelo literario, por ello el relato subjetivo tiende a complementar la masa de información descriptiva habitual de los libros de viajeros.¹⁷ Por ejemplo, el asunto de la cuna en los ranchos (tratado con variantes en acuarelas, óleos y litografía) es mencionado en el diario: “*A su lado hay un niño en una cuna suspendida; nada más simple ni encantador*”. De la misma manera sentimental elabora la imagen del gaucho, cuyos cantos son “*ingenuos,*

¹⁷ Véase Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura Argentina, 1820-1850*, Buenos

amorosos y rústicos”. En la obra de Pallière el canto no presagia el delito, es simplemente un bardo primitivo cuyo objetivo es la conquista amorosa o la hospitalidad. Cuando hablamos de la influencia literaria en la obra de Pallière nos referimos a una mirada que pierde la intención descriptiva, documentalista, para construir una imagen del gaucho y de lo rural sostenida en aspectos narrativos y sentimentales para producir emoción al espectador. En algunos casos la relación es estrecha: Manuel Mújica Lainez y Bonifacio del Carril¹⁸ han señalado que la litografía *La pulpería* corresponde con las décimas de Anastacio el Pollo, según noticia del diario *La Tribuna*. Más notorio es el caso de *Idilio criollo*, estudiado de manera ejemplar para corroborar su atribución por Julio E. Payró.



Pallière. *Idilio criollo*, c. 1863; óleo sobre tela, 100 x 140 cm . Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Aires, Sudamericana, 1996.

¹⁸ Bonifacio del Carril, *El Gaucho*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1993, pp. 99 y ss. Entre mayo de 1864 y agosto de 1865 Pallière entregó al público de Buenos Aires la serie de estampas litográficas de costumbrismo urbano y rural con despareja calidad. Las planchas cubrían un amplio territorio desde Brasil a Chile, pasando por varias provincias argentinas. Como lo indica su título *Álbum Pallière. Escenas americanas. Reducción de cuadros, aquarelles y bosquejos*, es el pasaje a la piedra de obras previas del artista de diversos períodos realizado en la litografía de Pelvilain.

Las figuras principales de este óleo son una pareja de enamorados en la puerta de un rancho. En un banco rústico descansan sobre un paño la guitarra y el huso; la rueca caída en tierra, al igual que el rebenque. Otros objetos del ámbito rural figuran bajo el alero: las espuelas, el recado y el lazo envuelven el mortero de la pisadora de maíz. Pallière presenta lo masculino y lo femenino a partir de los objetos de esta “naturaleza muerta gauchesca”. En la penumbra del rancho se vislumbra una pareja mayor, los padres de la joven paisana. Payró se preocupó en señalar las deficiencias documentales de las vestimentas y de algunos elementos que no corresponden a la llanura pampeana, aspecto menor que es resultado del sistema de trabajo del artista. En *Idilio Criollo* Pallière tensa la cuerda del banal simbolismo: la pareja de palomas reproduce el coqueteo amoroso de los personajes, al igual que el gallo y la gallina, al costado el perro de la fidelidad matrimonial.

¿Es el momento que precede al rapto concertado el que representa Pallière? Algunos elementos narrativos parecen sugerirlo: la duda de la “gauchita” de ingresar al rancho (el gesto detenido en la mano que se apoya en el poste de entrada al universo familiar) el huso y la rueca de la labor de doncella yacen abandonados, el caballo en el palenque, la guitarra que recién ha dejado de sonar. Pallière afirma en su diario reiteradamente su fascinación por el amor sin las culpas y los tabúes de Occidente (otra imagen orientalista): “*No he visto ningún rancho sin una pareja con aspecto de felicidad y de indolencia –hasta diría– casi de enamorados*” y como un *voyeur* agrega:

*Paseándome cerca de los ranchos, contemplo parejas enlazadas tiernamente; y si esto no pasa de los últimos límites de lo lícito, por lo menos comprueban que no se detestan. Nada les parece extraordinario; ni los vecinos ni los transeúntes les son inoportunos. La bien amada de una de esas encantadoras parejas buscaba nidos de pájaros en la tupida cabeza de su Romeo.*¹⁹

En una litografía del álbum de 1864, el artista retomó el asunto de *Idilio criollo*, relacionándolo con una décima de Ricardo Gutiérrez.²⁰ La imagen se convierte en el alma de un emblema del

¹⁹ *La Tribuna*, 27/03/1861, publica un comentario sobre el cuadro expuesto en la Casa Fusoni, reproducido en el mencionado libro de Payró, que completa el sentido: “... *La gauchita piensa profundamente, la cara apoyada en la mano, y parece pronta a ceder; se ve que su boca dice no, y el corazón sí, y que muy luego ambos van a estar acordes –¿sobre qué?– no sabemos, pero nuestros lectores tal vez adivinarán mejor que nosotros lo que un gaucho puede pedir a una gauchita de una manera tan apremiante. [...] y el pintor ha representado con su más escrupulosa fidelidad el traje de domingo de esta clase de nuestra sociedad con costumbres tan extrañas y tan poco conocidas fuera de nuestro país*”.

²⁰ La poesía es la siguiente: *No te vayas, luz nacida/En mi noche desolada/Llevando en cada pisada/Un pedazo de mi vida./Mi esperanza entristecida/Como un toque de oración, /Para comprar la ambición/De este*

amor rural inventado por la sociedad letrada, aceptación final de la hegemonía de lo literario sobre el costumbrismo descriptivo. Así, es la literatura gauchesca la que le ofrece al artista otro modelo conceptual desde el cual representar los asuntos rurales, modelo compatible con el orientalismo que se sostenía también en la literatura romántica.²¹ La obra de Pallière es, entonces, un punto de transición entre el modelo descriptivo y el modelo literario.²² Este último será el hegemónico en los años siguientes por el impacto del folletín criollista sobre la pintura de costumbres rurales.²³

4. Un artista viajero francés Marie-Gabriel Biessy²⁴ que estuvo un breve tiempo en la Argentina, pintó un óleo significativo para el género “criollista”: *La muerte del gaucho*

inmenso amor sin calma,/Te trae un cielo en el alma/Y un mundo en el corazón!

²¹ Es interesante que encontremos una mayor persistencia del “modelo visual orientalista” cuando representa al gaucho-soldado. Las acuarelas sobre los soldados federales urquicistas son buenos ejemplos de esta mirada, como *Lanceros de Urquiza*. Si se compara con las realizadas sobre la Guardia Nacional es transparente el acuerdo de Pallière con el liberalismo porteño: véase *Partida de la Guardia Nacional hacia Pavón* y *Patrulla en la Plaza de la Victoria*. Si una de las ideas centrales del costumbrismo federal era la identificación del gaucho con el soldado, tanto en el arte erudito como en el de factura popular, bajo el liberalismo porteño se impone otra idea rectora: la del ciudadano soldado, que incluye al paisano pero considerado desde su cualidad ciudadana, es decir urbana. La imagen más notoria de esta nueva iconografía es justamente *Patrulla en la Plaza de la Victoria*. Por el contrario los soldados federales de Pallière están insertos en la barbarie, en el discurso antifederal de Buenos Aires, es la transcripción visual de la descripción de Sarmiento en *Campaña del Ejército Grande*: son árabes. Cfr. Roberto Amigo, “Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)”, en: *Arte Argentino de los siglos XVIII y/o XIX*, Menciones Especiales, Premio Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, Año 1998. Buenos Aires, FIAAR, 1999, pp. 9-57.

²² Sin embargo la representación naturalista descriptiva se encuentra presente en numerosas obras (entre las acuarelas de mayor calidad en este sentido se puede señalar *Gaucho pialando*, *Panadero*, *Calle san Martín*, *Peón carretero* que continua el costumbrismo descriptivo de los viajeros imperiales como Emeric Essex Vidal y Alfred D’Hastrel). El óleo *Corral de palo a pique*, uno de los más destacados de su producción, es tal vez el ejemplo más interesante de esta vertiente en la obra de Pallière y permite introducir una cuestión compleja: los vínculos entre fotografía y pintura en la descripción visual del mundo rural. Pallière, sin duda, era aficionado a la fotografía, y su utilización en algunas obras es claramente perceptible; pero interesa aquí como los fotógrafos (Panunzi, Gonnet) suman a las convenciones de las fotografías del exotismo europeo la influencia pictórica de acuarelas y litografías de Pallière que se habían establecido ya en el público urbano, a la vez que el pintor debe aceptar el impacto de la fotografía para sostener la descripción de lo rural. Véase Abel Alexander y Luis Priamo, “Dos pioneros del documentalismo fotográfico”, en: *Buenos Aires. Ciudad y Campaña 1860/1870. Fotografías de Esteban Gonnet, Benito Panunzi y otros*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2000.

²³ Desde luego el éxito de José Hernández con el *Martín Fierro* en la década del setenta es clave para comprender la circulación de la literatura gauchesca en sectores no letrados, público luego capturado por los folletines de Eduardo Gutiérrez. Es interesante señalar que *La Vuelta de Martín Fierro* (1879) es ilustrada por Carlos Clérice, dibujante de periódicos ilustrados y satíricos, un hijo de franceses radicados en la Argentina; recién en 1883 se edita con ilustraciones el primer poema de 1872. Véase al respecto Jorge Ribera “Ingreso, difusión e instalación modelar del *Martín Fierro* en el contexto de la cultura argentina”, en: José Hernández, *Martín Fierro*, (Edición crítica coordinada por Elida Lois y Ángel Núñez), Madrid, ALLCA XX, 2001, pp. 545-575.

²⁴ Marie-Gabriel Biessy (1854-1935) se formó con F. Clement, en la École des Beaux Arts de Lyon, su lugar de nacimiento, de 1876 a 1878. Ese año viajó a París para estudiar con Carolus-Duran, que influyó principalmente en sus desnudos de las primeras décadas, tan similares a la *Danae* de su maestro con sus inquietantes escorzos. Tal

matrero, fechado en 1886, conservada en el Museo de La Plata. Biessy fue no sólo destacado retratista, desde 1882 participó en el Salón de París con ese género, sino también conocido pintor orientalista y viajero tardío (recorrió a fin de siglo los países americanos y africanos, en especial Brasil y Senegal) que alcanzó ese mediano prestigio que otorga la sucesiva aceptación a los salones.



Biessy. *La muerte del gaucho matrero*, 1886; óleo sobre tela, 162 x 300 cm. Museo de La Plata, Prov. de Buenos Aires.

La composición de *La muerte del gaucho matrero* recuerda una obra previa al viaje al Plata, *El hijo prodigo*, por el recurso de la figura echada en un primer plano paralelo al horizonte generando un clima de sugestión. *La muerte del gaucho matrero* presenta en el primer plano el cadáver, en violento escorzo, sobrevolado por aves de rapiña; para aumentar el dramatismo Biessy incluye a lo lejos la partida que le dio muerte, y a la izquierda cruces de madera que revelan un cementerio, indicador de núcleo urbano cercano. Es una muerte sin trascendencia, el cuerpo muerto comienza su proceso de descomposición anunciado en los caranchos. El gaucho matrero no tiene tumba, su cuerpo queda en el escenario de sus andanzas. No hay

vez allí se vinculó con los discípulos argentinos de Carolus-Duran, como Severo Rodríguez Etchart que practicó también el mismo estilo sensualista en sus desnudos, sin desdeñar el naturalismo para las obras costumbristas. Rodríguez Etchart fue el artista decimonónico argentino más afecto a la pintura orientalista en sentido estricto. Biessy fue director de la escuela de arte de El Cairo. De los viajes por Brasil exhibió en París a principios del siglo XX obras como *La Familia* y *La feijoada en la selva virgen*. Véase el catálogo *Arte en el Museo de La Plata*, La Plata, Fundación Museo de la Plata “Francisco Pascasio Moreno”, 1995. Es interesante señalar otra obra de Biessy realizada en su viaje al Río de la Plata un óleo denominado *El fogón*, donde se representa a dos gauchos comiendo un asado y tomando mate reiterando el tradicional tópic costumbrista.

salvación ni habrá oración frente a su tumba. Si la pintura del siglo XIX había buscado con énfasis la representación del ejemplo virtuoso –el momento de la muerte es central para el didactismo moral– Biessy realiza aquí una prueba de fuerza al ejemplificar por lo negativo. Su mirada exótica sobre el gaucho rioplatense se resuelve desde el naturalismo dominante de la década del ochenta.

La escena de la muerte en soledad afirma la pertenencia del gaucho a un orden delictivo y, a la vez, natural por su relación con la tierra. Desde luego, la representación de la muerte del matrero es posible en una sociedad que ha ejercido el control sobre el mundo rural; el gaucho –no sólo el gaucho alzado- era para sectores intelectuales asunto del pasado, emergente tópico identitario para la construcción del imaginario nacional. Para los consumidores de la literatura de folletín, por el contrario, el gaucho alzado se transmutaba en mito: era el actor heroico que enfrentaba a la ley. La muerte teatral que ofrece Biessy advierte a los espectadores las consecuencias de semejante deseo.

La mirada exótica sobre el gaucho rioplatense sólo puede comprenderse por la transformación operada desde la literatura, la obra de Biessy es un ejemplo que antecede a la discusión sobre el moreirismo de la década del noventa, y ofrece la mirada opuesta a la muerte cristiana presentada por Augusto Ballerini en *La última voluntad del payador* en 1884.²⁵ Tal vez, la oposición entre imagen cristiana del folletín *Santos Vega*²⁶ e imagen delictiva de Juan Moreira (asunto caro a pintores nacionales, como Ángel Della Valle y Graciano Mendilaharsu) ofrezca un ángulo singular para pensar la discusión religiosa de las últimas décadas del siglo XIX.

²⁵ Véase Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001, *passim*; y Roberto Amigo, “El bazar y la pampa. Augusto Ballerini, La última voluntad del payador”, en: Seminario *Los estudios de arte en América Latina*, Querétaro, 1997, mimeo.

²⁶ La migración interna del imaginario rural tiene curiosas trayectorias: la portada del folletín *Santos Vega* se transformó en la iconografía de Carlos Gardel vestido en traje de paisano, criollismo comercial del cantante que se afirma fue francés.