

UN MUNDO RURAL CIVILIZADO. RAÍCES DE LA BARBARIE EN PRILIDIANO PUEYRREDÓN

Andrés Masán

Metal (N.º 2), julio 2016, pp. 69-78, ISSN 2451-6643

UN MUNDO RURAL CIVILIZADO

RAÍCES DE LA BARBARIE EN PRILIDIANO PUEYRREDÓN

A CIVILIZED RURAL WORLD
CLUES OF BARBARISM IN PRILIDIANO PUEYRREDÓN

ANDRÉS MASÁN

andresmasan@gmail.com

Instituto del Profesorado de Arte de Tandil

Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Jurídicos
Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Argentina

Abstract

In this article will board the possible connections between genre painting of Prilidiano Pueyrredón and the civilizing dilemma proposed by Domingo Faustino Sarmiento. Our approach is located in Argentina during the Organización Nacional period (1852-1880), and we start considering the images as inventions that shape visual horizons and contribute to the imaginary extension through underlying elements. Therefore we will use the clues method looking for such evocations, paying special attention to the naturalistic metaphor embodied in the ombú.

Keywords

Prilidiano Pueyrredón; image; genre painting; clues

Resumen

En este artículo abordaremos las posibles conexiones entre la pintura costumbrista de Prilidiano Pueyrredón y el dilema civilizatorio propuesto por Domingo Faustino Sarmiento. Nos situamos en la Argentina durante el período de Organización Nacional (1852-1880) y partimos de considerar las imágenes como invenciones que configuran horizontes visuales y contribuyen a la extensión de imaginarios a través de elementos subyacentes. Por tal motivo, nos valdremos del método indiciario en busca de tales evocaciones y nos detendremos en la metáfora naturalista encarnada en el ombú.

Palabras clave

Prilidiano Pueyrredón; imagen; costumbrismo; indicios

Recibido: 23/01/2016 | Aceptado: 20/04/2016



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivar 4.0
Internacional.

METAL
N.º 2 | Año 2016 | ISSN 2451-6643

69

«No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie.»

Walter Benjamin (1941)

El período 1852-1980 ha marcado para la historiografía el momento de edificación estatal, más conocido como Organización Nacional.¹ Para Tulio Halperín Donghi (1992), el escenario configurado por la derrota de Juan Manuel de Rosas imprimió un nuevo ordenamiento político. Como refiere Hilda Sabato, una combinatoria de factores –amenaza militar, coacción política y enfrentamientos armados– hizo que el país se «subordine a la dirección de Buenos Aires» (2012: 101). En este entramado de gran complejidad, y tomando la imagen como portadora de «significados encarnados» (Danto, 2013: 51) que al generar ficciones poéticas (Belinche, 2011) trascienden la mera facultad mimética, analizaremos algunas obras costumbristas de Prilidiano Pueyrredón en clave *indiciaria*² (Ginzburg, 2013). Creemos que un abordaje de este tipo puede arrojar valiosas claves explicativas en torno a la edificación del Estado argentino en vínculo con el dilema civilizatorio propuesto por Sarmiento.

Un pintor civilizado

Nacido en el seno de una familia de la elite rioplatense, Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) pasó los primeros años de su vida en Buenos Aires. A los diez años de edad, en 1833, emigró junto con sus padres a Europa donde recibió formación como arquitecto, como ingeniero y como pintor. En 1854, luego de la caída de Rosas y de la muerte de su padre, regresó a Buenos Aires para asentarse definitivamente en la Argentina y fue solicitado por los sectores dominantes para llevar a cabo múltiples proyectos.³ De allí que uno de los rasgos que caracterizó al pintor fue su multiplicidad de actividades, muchas de ellas referidas al espacio público, el cual coadyuvaría a delinear lo que Pilar González (2008) denomina una nueva «civilidad rioplatense». Como apunta Paula Bruno, el escenario posterior a Caseros se encuentra atravesado por un clima en el que « la cultura era un espacio donde todo estaba por hacerse, como el país mismo [...]. La vida pública estaba en efervescencia y este hecho favoreció la definición de múltiples perfiles» (2011: 14).

La posición del artista no se encontraba exclusivamente vinculada a su condición social, aunque la misma revestía gran importancia por tratarse de un miembro de lo que Leandro Losada denominó «elite europeizante»: un grupo dirigente caracterizado por la «[...] búsqueda de incorporar las formas de vida de las elites del viejo mundo» a la propia realidad (2009: 175). Además de ello, el pintor poseía una *herencia inmaterial*⁴ vinculada a la emancipación por ser hijo de Juan Martín de Pueyrredón, héroe de la independencia.

Esta combinatoria implicó un entramado de significados que hizo de sus óleos manifiestos políticos, axiológicos y culturales acerca de la mirada que, desde Buenos Aires, se tenía sobre el área rural que se extendía en territorio pampeano. Todo ello en tiempos de Organización Nacional, cuando comenzaba a gestarse un *nuevo orden político* (Bragoni & Míguez, 2010). Tal ordenamiento fue el que, luego, instaló a la Argentina en una perspectiva diferente al período anterior, a partir del cual un nuevo país comenzaba a hacerse.

En este horizonte particularmente dinámico adquiere vital importancia el postulado trazado por Domingo Faustino Sarmiento en su obra *Facundo* (1845). Allí propone el dilema de *civilización y/o barbarie* como operatoria para graficar las luchas facciosas que, según creía, amenazaban estas tierras. No obstante, como afirma María Coelho Prado, este axioma reviste una profunda importancia en la constelación de América Latina:

[...] al proponer la dualidad civilización y barbarie, *Facundo* sobrepasa los límites de Argentina para extenderse por el territorio latinoamericano, suscitando polémicas y contribuyendo a la cristalización de ciertos estereotipos sobre el continente (Coelho Prado, 2011: 136).

No obstante, para comprender el alcance y la profundidad de este postulado, debemos indagar en el mismo y reconocer en la dicotomía civilización-barbarie el argumento nodal para comprender el nuevo escenario: se trata de una *batalla* entre ambos postulados. De allí que Sarmiento (1845) haya impreso al término *civilización* características precisas, como lo europeo, lo urbano, lo progresivo y lo adelantado. En oposición a lo anterior, denunciaba una *barbarie* caracterizada por lo nativo, lo rural, lo regresivo y lo atrasado. Tal premisa representaba el primer paso en la construcción de un horizonte de poder que establecería una *civilización* urbana dominante, legitimada en contrapunto con una *barbarie* rural plausible de ser dominada.

En su obra *Recuerdos de provincia*, Sarmiento afirma: «Me parece ver retratarse a esta pobre América del Sur, agitándose en su nada, haciendo esfuerzos supremos para desplegar las alas y lacerándose a cada tentativa contra los hierros de la jaula que la retiene encadenada» (1850: 91). Aquella jaula está construida con los pesados y con los gruesos barrotes de la *barbarie*. El *Facundo* expresa, así, la abierta oposición conceptual con la siguiente interpelación: «¿Hemos de abandonar un suelo de los más privilegiados de la América a las devastaciones de la barbarie?» (Sarmiento, 1845: 13). Este tópico resulta significativo si se tiene en cuenta que el autor identifica a la *barbarie* con lo telúrico, lo pastoril, lo americano puro.



Dentro de este maridaje, nos preguntamos acerca del papel que desempeñaron las escenas costumbristas de Pueyrredón. Según postulamos a modo de hipótesis, ellas *encarnan* el dilema sarmientino, como un termómetro de un derrotero muy particular: la edificación estatal argentina sobre un proceso civilizatorio de la *barbarie* rural. Abordaremos las producciones de Pueyrredón no como un factor hegemónico y determinante de una época, sino como *impresiones* que cobijaron ideas y concepciones sobre el *civilizado* ordenamiento que se estaba gestando. En este sentido, seleccionamos tres obras costumbristas para realizar un análisis indiciario: *Un alto en el campo* (1861) [Figura 1]; *Un domingo en los suburbios de San Isidro* (1864) [Figura 2] y *San Isidro* (1867) [Figura 3].



Figura 1. *Un alto en el campo* (1861),
Prilidiano Pueyrredón.
Óleo sobre tela, 75,5 x 166,5 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes



Figura 2. *Un domingo en los suburbios
de San Isidro* (1864), Prilidiano Pueyrredón.
Óleo sobre tela, 28,5 x 59,5 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes



Figura 3. *San Isidro* (1867), Prilidiano Pueyrredón. Óleo sobre tela, 120 x 225 cm. Colección privada

Según apreciamos, existe cierta forma de construir el *thopos* rural en estas obras, el cual se evidencia con similares características en cada una de ellas y con la repetición en las posturas, en los gestos, en la ubicación y en las vestimentas de los personajes. Si bien no resultan exactamente iguales, cabe destacar la presencia recurrente del ombú sobre el cual los personajes descansan, ya sea de un largo viaje (*Un alto en el campo*) o bien de una ajetrejada jornada (*San Isidro*).

El árbol y las huellas

Dentro de este complejo tapiz, quisiéramos detenernos en un elemento: el ombú como metáfora naturalista. En las obras seleccionadas se observa un persistente aumento en las dimensiones del ombú, que pasa de ser una figura cuasi accesoria a dominar la composición y las figuras humanas que ella contiene [Figura 4].



Figura 4. El ombú. Realización propia a partir de detalles de obra

Estos *indicios* revelan que la impronta del árbol gana presencia, al tiempo que la figura humana cede protagonismo o, al menos, superficie pictórica. Si bien el ombú mantiene la función visual nuclear, en torno a la cual se organiza buena parte de la acción que se desarrolla en el campo plástico, su apariencia se ve ligeramente modificada: *va creciendo* al tiempo que se configura bajo otros ropajes.

Creemos que existen posibles puntos de conexión entre estas modificaciones plásticas y el dilema propuesto por Sarmiento. La naturaleza eventualmente caótica del ombú contribuye a identificarlo como parte constitutiva del espíritu rebelde del habitante rural, más precisamente del gaucho. La anárquica configuración del ombú lo hace particularmente semejante a los esquemas con los cuales Sarmiento catalogaba la *barbarie*. El pincel de Pueyrredón parece *civilizar* al ombú y lo dota de un follaje menos contingente y más rígido. La frondosidad de sus ramas nos *indica* un escenario en el cual, conforme avanza la edificación estatal, hasta el ombú ha sido disciplinado y su confusa naturaleza trocada por una densidad que lo hace ver como un árbol hierático y macizo, casi como una pétreo representación. Tal vez allí resida parte del dilema civilizatorio: algunos años antes que proliferen los eucaliptus traídos por Sarmiento desde Australia en la década de 1870, Pueyrredón *avizoraba* un futuro poco promisorio para el *anárquico* ombú.

Quizás el propio Sarmiento haya propuesto, sin saberlo, una respuesta a estos interrogantes al postular que hay imágenes que fueron hechas «para quedar hondamente grabadas» (Sarmiento, 1845: 24). Esa hendidura de la impresión sensorial configura un imaginario que contiene los lineamientos esenciales de su propio dilema. Posiblemente, estos registros iconográficos hayan contribuido a macerar el espíritu de Sarmiento, quien, tiempo después, remarcó la inutilidad del ombú por representar la barbarie y la ociosidad (Sarmiento, 1883). Según Gustavo Vallejo:

Domingo Faustino Sarmiento, que introdujo en el país las semillas del eucaliptus procedentes de Australia, no ocultó en 1883 su anhelo de lograr que en la pampa argentina fuera contrarrestada la incidencia cultural de su principal especie autóctona, el ombú (Vallejo, 2015: 327).

Para Sarmiento (1883) el ombú era no solo inútil, sino también peligroso, pues su sombra cobijaba la *barbarie* que se diluía en la ociosidad y en la disipación. De esta manera, Vallejo explica: «Entre el eucaliptus que favorecía el sedentarismo y el ombú, que daba cobijo a quienes se mantenían en un nomadismo pre-civilizatorio, quedan implícitos los orígenes míticos de la ciudad» (2015: 328). A tal punto llega esta predilección por el árbol foráneo que el propio Sarmiento dijo en 1870 que el eucalipto se erigía como «el marido de la pampa» (Berjman, 2005: 36).

Si bien no esperamos encontrar eucaliptus en las obras de Pueyrredón, nuestras preguntas abrevan, precisamente, en esta modificación del ombú como característica de la pampa húmeda. Si el ombú era *inútil* o *peligroso* por representar la *barbarie*, quizás sus raíces hundidas en el territorio pampeano aludan simbólicamente a la herencia cultural de una sociedad que resiste en silencio ante las profundas transformaciones. Incluso esas mismas raíces se ven trocadas en las obras de Pueyrredón: aquellas que otrora sirvieron de montura para el infante en *Un alto en el campo* (1861) y en *Un domingo en los suburbios de San Isidro* (1864), en *San Isidro* (1867) dejarán de cumplir tal función y se limitarán a ser espacio de descanso, de sociabilidad del campesinado y sitio acogedor para un asado [Figura 5].



Figura 5. Raíces. Realización propia a partir de fragmentos de obra

Tal vez no sea necesario re-tratar la *barbarie* del gaucho, pues ha sido simbólicamente *civilizado* y, en cierto sentido, despojado de su naturaleza combativa. Así, en este breve esquema general, podemos apreciar una muestra de los mecanismos plásticos y simbólicos tendientes a modificar la naturaleza conflictiva del ombú como *méter* de la *barbarie*. Esta modificación implica, según creemos, una *civilización* o una domesticación de la pampa y de sus elementos constitutivos. Como señala Laura Malosetti Costa, *domesticar la pampa* supone

Expulsar a las poblaciones indígenas, medirla, alambrarla, delimitar propiedades y organizar su explotación agropecuaria, fundar en ella ciudades, éste fue el futuro que se imaginó para el desierto en el siglo XIX. Y sin embargo son muy pocas las imágenes que acompañaron ese largo proceso (Malosetti Costa, 2007: 96).

Precisamente, el costumbrismo de Prilidiano Pueyrredón, lejos de inscribirse como un registro *fiel* de los usos y de las costumbres pampeanos, se inserta precisamente como imágenes que dan cuenta –modificando u ocultando– de una domesticación y de una *civilización* de la pampa a mediados del siglo XIX.

Reflexiones finales

Lejos de intentar arribar a respuestas definitivas en torno a la relación entre el Arte y el Estado hacia mediados del siglo XIX, postulamos que las imágenes costumbristas de Pueyrredón se inscriben como metáforas del período y encarnan significados tendientes a reforzar –resignificando, adulterando, mostrando y ocultando– ciertos esquemas culturales como, por ejemplo, el binomio *civilización y barbarie* impulsado por Sarmiento. Si «no existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie» (Benjamin, 2007: 69) buscamos, precisamente, relevar indicios de *barbarie* en tales documentos. Ello nos permite postular que la operatoria pictórica que subyace en las escenas costumbristas consiste en una suerte de control discursivo a partir del cual se extienden determinadas *imágenes poéticas y ficcionales* sobre la otredad, entendida esta como aquellos habitantes de la pampa húmeda que no pertenecen al cenáculo de la elite.

Ello encuentra relación con la construcción de topografías o de lugares por parte del artista, pues, si como señaló Georges Didi-Huberman (2009), «el artista es un inventor de lugares», aquí intentamos dar cuenta de esas fábulas tópicas teniendo presente el postulado borgeano según el cual «los ojos ven lo que están habituados a ver» (Borges, 2005: 203). Así, la pintura de Pueyrredón se inserta en una constelación de la cual es testigo y partícipe a la vez y, así, genera y extiende criterios axiológicos que configuraron los resortes de la edificación estatal en la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX. Son imágenes *desde, sobre y para* el poder.

Referencias bibliográficas

- Belinche, Daniel (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: El autor.
- Benjamin, Walter (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar.
- Berjman, Sonia (comp.) (2005). *Diversas maneras de mirar el paisaje*. Buenos Aires: Nobuko.
- Bonaudo, Marta (dir.) (1999). *Nueva Historia Argentina. Tomo IV: Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis (2005). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Bragoni, Beatriz; Míguez, Eduardo (coord.) (2010). *Un nuevo orden político: provincias y Estado Nacional, 1852-1880*. Buenos Aires: Biblos.
- Bruno, Paula (2011). *Pioneros culturales de la Argentina: biografías de una época, 1860-1910*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Coelho Prado, María (2011). *América Latina en el siglo XIX: texturas, cuadros y textos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Danto, Arthur (2013). *Qué es el arte*. Buenos Aires: Paidós.

Didi-Huberman, Georges (2009). *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Madrid: Cuatro ediciones.

Ginzburg, Carlo (2013). *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo.

González, Pilar (2008). *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades de Buenos Aires, 1829-1862*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Halperín Donghi, Tulio (1992). *Proyecto y construcción de una nación: Argentina, 1846-1880*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Levi, Giovanni (1990). *La herencia inmaterial. La historia de un exorcista piamontés del siglo XVII*. Madrid: Nerea.

Losada, Leandro (2009). *Historia de las elites en la Argentina. De la conquista al surgimiento del peronismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Malosetti Costa, Laura (2007). *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Oszlak, Oscar (1999). *La formación del Estado argentino. Orden, progreso y organización nacional*. Buenos Aires: Planeta.

Sábato, Hilda (2012). *Historia de la Argentina, 1852-1880*. Buenos Aires: Siglo XXI

Sarmiento, Domingo Faustino (1845). *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Santiago: Imprenta del progreso.

Sarmiento, Domingo Faustino (1850). *Recuerdos de provincia*. Santiago: Imprenta de Julio.

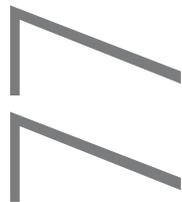
Sarmiento, Domingo Faustino (1883). *Conflicto y armonía de las razas en América*. Buenos Aires: Imprenta Túñez.

Vallejo, Gustavo (2015). «La razón utilitaria. Reflexiones sobre liberalismo y dictadura en Argentina». En Leyton, César; Palacios, Cristian; Sánchez, Marcelo. *El bulevar de los pobres. Racismo científico, higiene y eugenesia* (pp. 318-339). Santiago de Chile: Ocho Libros.

Notas

1 En líneas generales, suele haber un acuerdo entre los historiadores en torno a este punto. Con relación a esto, se sugiere ver: Bragoni, B. y Míguez, E. (2010); Bonaudo, M. (1999); Oszlak, O. (1999) y Sábato, H. (2012).

2 Utilizamos la expresión *análisis indiciario* entendido en términos de Carlo Ginzburg. Según refiere el autor, el conocimiento histórico es «indirecto, indiciario, conjetural», razón por la cual «si la realidad es opaca, existen zonas privilegiadas -indicios- que permiten descifrarla» (Ginzburg, 2013).



3 Tales proyectos incluyeron desde refacciones hasta construcciones de gran envergadura, como el Puente Barracas, el cual, una vez finalizado en 1871, un año después de la muerte del artista, fue bautizado con el nombre de su mentor: Puente Pueyrredón.

4 Utilizamos la expresión *herencia inmaterial* para denominar el fenómeno hormiguente que representa el legado de la familia Pueyrredón sobre el artista, dotándolo de legitimidad social y de un status político determinado. Véase Levi (1990).