

Graciela Silvestri*

▷ Paisajes con figuras en mundos opuestos: relaciones entre el Río de la Plata y América del Norte en los años de conformación nacional

Pocas comparaciones parecen más ‘naturales’ que la establecida entre los ámbitos geográficos y sociales del norte y del sur de la América decimonónica. Amplias dimensiones, magnificencia y diversidad de los accidentes geográficos, supuesta virginidad, sustentaron figuras paisajísticas aparentemente intercambiables: el Mississippi y el Plata, las cataratas del Niágara y del Iguazú, los grandes lagos, la pradera y la pampa, el ‘desierto’. Los paralelos se enriquecen si se toman en cuenta los relatos de las gestas sociales y políticas: el avance de la frontera, la ‘lucha contra el indio’, la magnitud de la inmigración.

Sin embargo, estos tópicos que permanecen hoy en el sentido común, y que en Argentina suelen ser recordados como signos de una promesa no cumplida –¿por qué la Argentina no fue, como Estados Unidos, una potencia americana, con su ‘riqueza natural’, su ‘variedad de climas’, su espíritu de progreso?– no derivan de la percepción de rasgos naturales, sino de una construcción cultural silenciosa, y por ello más persistente, enlazada con opciones ideológicas y políticas en definidos momentos históricos. Se construyeron “paisajes” –es decir, versiones estéticas de fragmentos ambientales– que, por su supuesto anclaje en la naturaleza, fueron funcionales para describir, proponer o polemizar sobre los rasgos adquiridos o futuros de las noveles naciones americanas. Para que estos paisajes adquirieran tal representatividad, debían apelar a esquemas de gusto ampliamente establecidos en la cultura occidental. Las típicas categorías definidas durante el siglo XVIII y principios del XIX –las reformulaciones de los conceptos clásicos de bello y sublime, y la moderna categoría de lo pintoresco– remitían a cuestiones morales y políticas que un público letrado, pero amplio, podía perfectamente comprender. Así el gusto, y especialmente el gusto paisajístico que comprendía los cuadros de la naturaleza en estos esquemas, constituía algo más que un simple complemento educativo: era su clave, la clave de una nueva unidad entre naturaleza y razón, individuo y mundo, la que permitía fundar un nuevo acuerdo social. Si algún paralelo puede reconocerse en las diversas experiencias norteamericanas y rioplatenses, es este de la voluntad de descifrar en las formas de una naturaleza a la vez arcaica y novedosa, convirtiéndola en paisajes comprensibles y significativos, los caracteres y destinos de los pueblos en formación.

* Graciela Silvestri, arquitecta y doctora en historia, es investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina, y directora de Teoría de la Arquitectura en la Maestría de Diseño Arquitectónico Avanzado (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires).

Para dos mundos que parecían carecer de estructuras culturales previas que resistieran o ayudaran al ansiado despliegue de la ‘civilización’ –incomparables en este sentido con México o Perú, y por supuesto con Europa– los mitos fundados alrededor de los paisajes naturales poseyeron una relevancia inusitada.

Estas construcciones de la sensibilidad se mueven en ciclos tan largos como para evocar esquemas retóricos clásicos, pero estos amplios esquemas funcionan de distinta manera en una década y en otra, en un país y en otro, modulados por la situación histórica particular. Así, he considerado necesario presentar, primero, algunas construcciones míticas de larga duración que distinguen los paisajes del norte y del sur de América, para dedicar la segunda parte al análisis de algunas obras significativas de tres autores, los escritores Sarmiento y Hudson, y el pintor Blanes, que durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX constituyeron episodios de importancia en la percepción del paisaje rioplatense condensado en las ‘pampas’, que tanto en Uruguay como en Argentina debió resumir la “identidad nacional”. Aunque los tres casos, suficientemente ilustres, han sido objeto de diversas interpretaciones, ellas han permanecido, en los casos de Blanes y Hudson, dentro de las lógicas de las respectivas disciplinas, sin profundizar en su relación con las inflexiones históricas de la cultura local; en el caso de Sarmiento, la tradición literaria y política ha hecho hincapié en su articulación con el clima de las letras románticas y sus versiones del paisaje sublime y bárbaro, dejando en la sombra la relevancia de los cuadros pintorescos con que imaginaba su utopía futura para el Plata, más en consonancia con los ecos, aún operantes, de la ‘gracia’ ilustrada. En los tres casos, aunque por motivos diferentes, las relaciones con la sensibilidad paisajística norteamericana iluminan sus opciones.

Preludio: las dos Américas

El tema de la bucólica norteamericana, de su anclaje en la cultura popular y de su tratamiento específico en la tradición literaria ha sido tratado por Leo Marx en *The machine in the garden* (1964). El ya clásico texto se inicia con un análisis de *The Tempest*, que varios críticos han relacionado con los viajes hacia América, para señalar la larga duración del tópico pastoral que subyace en la obra de Shakespeare. Sabemos que la imagen del paisaje de Virginia como remoto e impoluto Edén, habitado por indígenas inocentes, estaba presente en descripciones de viajeros, en la saga de textos virgilianos isabelinos, en la *Utopía* de Moro. Esta evocación arcádica no sorprende en el marco de la empresa colonizadora, y tal vez habría sido una más de las perspectivas convencionales que se tramaron para comprender inéditas experiencias, si las noticias sobre Virginia no hubieran tenido un impacto particular en la conformación de la imagen americana a través de la publicación en Francfort, magníficamente ilustrada, de los *Grandes Viajes* de Theodor de Bry. Durante dos siglos los europeos letrados –especialmente los protestantes– vieron al Nuevo Mundo a través de sus ojos (Elliot 1992). De Bry inició la serie con el informe del distinguido científico Thomas Harriot sobre Virginia, ilustrado con grabados basados en las acuarelas de John White, ambos viajeros en la expedición enviada por Raleigh en 1585. El éxito del primer volumen, traducido a cuatro idiomas, se debe sobre todo al cuidado de las imágenes, en épocas en que las relaciones sobre el Nuevo Mundo carecían de ilustraciones o poseían algunas de escasa seducción estética y dudosa fidelidad.

Antes de su muerte, Theodor de Bry publicó un volumen de los *Viajes* sobre Brasil. Éste impone un giro decisivo en la imagen de América: no existen ya en estas tierras indígenas inocentes en un jardín perfumado, sino taimados salvajes que asan a sus prisioneros y saborean trozos escogidos. Los últimos volúmenes de la serie, publicados por los hijos de De Bry, acentúan los más horripilantes aspectos de la conquista española. La condena moral, religiosa y política de los sucesos de la conquista española contribuyó a conformar las imágenes contrapuestas del Edén del norte y de esa suerte de múltiple y fantástico infierno de los territorios ibéricos del centro y el sur de América.

La mayor extensión de los *Viajes* de De Bry no está dedicada por cierto al Plata, al que sólo presenta con un puñado de ilustraciones, entre ellas las famosas escenas de canibalismo entre españoles relatada por Utz Schmidl¹. El extremo sur del continente, en la cartografía de la época, se representaba como un amplio vacío cubierto de leyendas alusivas (*antropophagi, terra magallánica, Patagonia*) y las escasas imágenes demostraban una notable ignorancia de los lugares. La práctica española del estricto secreto –sin la contrapartida de una extendida publicidad burguesa como en el caso de los Países Bajos– sumada al desinterés por estas regiones, impidieron la difusión de conocimientos probados y representaciones precisas hasta avanzado el siglo XVIII.

Hasta los hábiles holandeses, cuyos testimonios sobre el noroeste de Brasil constituyen documentos geográficos y antropológicos de increíble fidelidad y belleza, transmitieron imágenes fantásticas cuando debieron representar en sede artística alegorías del nuevo continente. Tomemos como ejemplo la *America* de Van Kessel (1666), característica por su mezcla entre voluntad clasificatoria, fidelidad a cánones estéticos europeos e indecisa atribución de rasgos que ilustraran sintéticamente los lugares. *America* acompaña a los otros tres continentes presentados todos con idéntica organización: un panel central enmarcado por pequeños cuadros. La escena principal representa una *Wunderkammer* abierta, como un quiosco en un jardín; los personajes en primer plano, el hombre de piel oscura y la mujer dorada, poseen los atributos de los tupinambás; infinidad de pájaros, insectos, reptiles y aves completan un cuadro que, según la leyenda explicatoria, representa al Brasil. *Buenos Ayres* ocupa uno de los paisajes que conforman el marco: paisaje con unicornio, tigre y algunas ruinas clásicas (un jarrón, el pie de una columna toscana, un obelisco). Esta América aparece así resumida en Brasil: si el espectador de entonces pudo, a través de la alegoría, instruirse con algunos aspectos ‘reales’ del Brasil –plumas, mariposas, papagayos–, del carácter de las pampas no obtuvo el menor indicio.

No extraña así el comentario que, casi dos siglos más tarde, hace Sarmiento en ocasión de su viaje por el mundo, cuando se detiene en Berlín estimulado por el estudio de cuestiones de educación e inmigración. Constata que la imagen de Norteamérica continúa identificándose con el Jardín, mientras que la convención sobre Sudamérica ha sido absorbida –perversa y seductoramente– por el Brasil, condimentado con algún gigante de los que se habían creído encontrar en la Patagonia: “La América para el pueblo alemán está sólo al norte del Trópico de Cáncer; la América del Sur, no es la América reme-

¹ La obra de Utz Schmidl, el soldado bávaro que participó en la expedición de Pedro de Mendoza y en la primera fundación de Buenos Aires, constituye el primer testimonio específico sobre el Río de la Plata. Se publicó inicialmente en 1567 en Francfort; y en 1597 el mismo De Bry realizó una edición en latín con cuatro grabados imaginarios, incluidos en su serie de América.

dio de los males presentes, aquel mito popular de un Eden terrestre, que conocen los alemanes desde niños [...]. Lo único que de la América del Sur saben los entendidos, es que hai en ella fiebre amarilla, calor sofocante, alimañas ponzoñosas, guerra interminable; i sobre todo este cúmulo de bendiciones, reinando no se qué jigante espantable que como el rei Busiris, mata o persigue sin tregua a los extranjeros que abordan sus playas. Así pues, la América del Sur es en la creencia popular, el mito del mal, el reino de las tinieblas i de la muerte” (Sarmiento 1993: 282).

El gusto de Sarmiento

Sobre este fondo de desconocimiento territorial, invención analógica, condena genérica, los criollos sudamericanos debieron edificar en el siglo XIX otro paisaje para establecer su comunicación con el mundo y crear una interpretación solidaria, orgánica, de una nación independiente. Esta constatación no es novedosa en la historiografía rioplatense; no podría haberlo sido después del *Facundo* de Sarmiento, la obra canónica en la consolidación de las imágenes tópicas que vinculaban geografía y sociedad en el Plata. En su primer capítulo, la Argentina se presenta como un teatro: las gradas conformadas por los Andes y los bosques; el escenario, por la pampa; allí donde transcurren los acontecimientos decisivos. A partir de los rasgos fisionómicos del escenario, se subrayan las razones por las cuales ellos pesan negativamente en los “hábitos e ideas” de los pueblos, desembocando de forma inevitable, según Sarmiento, en el drama presente: la barbarie rural que acecha las ciudades, triunfando en la federación rosista. El mal argentino, el mal de “la extensión”, representado por el desierto pampeano, es una escena vacía que aguarda que la civilización “le mande producir las plantas y toda clase de simiente”, pero que aún es tan plana e insustancial “como en el mapa” (Sarmiento 1963: 23 ss.). Un mapa que, como los iniciales mapas de De Bry, continúa presentando las pampas con un extenso blanco, sin detalle, sin ‘forma’².

Sarmiento, que no conoce cuando escribe *Facundo* ni siquiera el concurrido camino de las carretas, pinta las pampas grandiosas y vacías en la clave de lo ‘sublime dinámico’, el sublime romántico por excelencia (oscuro, monótono, infinito; terrífico y apasionado). No es el primero: como ha notado Prieto (1996), Sarmiento se apoya en una vasta literatura de viajes, de la que extrae las convenciones más conspicuas para articularlas en un relato político. Pero, si la pampa sublime sirve para explicar el drama actual, no puede acomodar a la pintura del modelo futuro, ‘civilizado’. Y en este nudo problemático, que promueve la transformación del escenario para construir nuevos actores, radica la importancia de lo que llamaré el ‘gusto’ de Sarmiento.

En el período en que Sarmiento escribe, permanecía la categoría dieciochesca de lo ‘pintoresco’ asociada al avance de la civilización. Intentaré probar cómo es éste, el gusto pintoresco, el que Sarmiento adopta para presentar “ante los ojos” los rasgos de su utopía nacional.

² Puede consultarse como ejemplo el mapa más difundido en la segunda mitad del siglo XIX, el construido por la famosa casa de cartógrafos Arrowsmith, en base a fuentes publicadas y datos recogidos por el cónsul inglés en el Plata sir Woodbine Parish, corregido por Augustus Petermann para la segunda edición de *Buenos Aires y las provincias del Rio de la Plata*, de Parish, de 1852.

La categoría de lo pintoresco es a la vez novedosa y ambigua. Ambigua precisamente por lo novedosa: aunque puede asociarse a inflexiones clásicas, su definición entre fines del XVIII y principios del XIX resulta, comparada con las categorías clásicas, una suma de fragmentos e inflexiones parciales. Poco nos dice la acepción más amplia (‘al modo de la pintura’), como no sea advertir la presencia del color, y así muchos de sus teóricos anglosajones derivaban implícitamente lo pintoresco de la emergencia de los *sketches* acuarelados de los pintores-topógrafos, en donde la forma ya no estaba dictada más por la precisión del dibujo. Uvedale Price hace depender lo pintoresco de las categorías antiguas: “Perhaps is more frequently and more happily blended with them both” (Price 1810: 22). En esta tradición comparativa lo define Downing, indiscutible árbitro del gusto norteamericano a mediados del siglo XIX: “The Beautiful is nature or art obeying the universal laws of perfect existence, easily, freely, harmoniously, and without display of power. The Picturesque is nature or art obeying the same laws rudely, violently, irregularly, and often displaying power” (Downing 1991: 54 s.). Los rasgos de lo ‘pintoresco’ –comunes en el arte y en la naturaleza– se deducen así de una atenuación de lo sublime o de una extensión de lo bello a motivos culturalmente extraños, a proporciones asimétricas en imitación directa de la variedad ‘natural’, a la inclusión de novedades contrastantes para causar sorpresa, quebrando impensadamente la composición clásica.

Richard Payne Knight, Capability Brown y Uvedale Price, por nombrar los principales polemistas en el asunto, lejos de colocar su discusión exclusivamente en el ámbito académico de cada arte representativa, estaban pensando en otro objetivo: la transformación del territorio “for the purpose of improving real landscape”, como subtitula Price su ensayo de 1810. Nunca fue más exitosa la extensión del arte –en este caso la pintura– a la vida cotidiana. Me interesa aquí reforzar la idea de que todo el debate estético entre el siglo XVIII y el XIX excede con creces el ámbito en el que la crítica rioplatense, de formación literaria francesa, lo sitúa. Y es el pintoresco el esquema de gusto en que se instala Sarmiento para presentar los rasgos de su sociedad futura: al representar en el espacio vivido, cotidiano, tópicos idílicos, lo pintoresco cimentó la ilusión de la existencia posible, real, del ‘no-lugar’ poético.

En relación con el propósito central de “improving real landscape” surge la imagen de los parques decimonónicos, cuyos principios básicos ya habían sido desarrollados en sede estética en el mundo inglés durante el siglo XVIII. Recordemos que el parque moderno constituyó desde las primeras décadas del siglo XIX el dispositivo democrático por excelencia, tanto en sus aspiraciones de transformación urbana y social como en su simbólica remisión a la naturaleza, en oposición al formalismo de la gran tradición de parque versallesco, que no podía más que ejemplificar la monarquía absoluta. La categoría de “pintoresco” extendida al sentido común se comprende hoy, más que en las definiciones, en la imagen de aquellos parques que enhebraban episodios contrastantes de diversos tipos de belleza –la gravedad de la tumba y la ruina; la gracia del pabellón florido; la rusticidad del puente de troncos; el sereno clasicismo del templete–, fragmentos coloridos de experiencias nuevas.

En la descripción epistolar de su viaje a Estados Unidos, es posible notar cómo Sarmiento presenta el país entero como si pasara por un amplísimo parque ecléctico en cuyo recorrido se enhebran cuadros sociales y naturales, a veces desarticulados, siempre novedosos: “Salgo de los Estados Unidos, mi estimado amigo, en aquel estado de excitación que causa el espectáculo de un drama nuevo, lleno de peripecias, sin plan, sin uni-

dad” (Sarmiento 1993: 290). Sarmiento se detiene en anecdóticos episodios que corresponden al deleite por lo pequeño característico de lo pintoresco: las jóvenes que flirtean, con sus vestidos frescos de formas simples y graciosas; los relojes originales que todo hombre ostenta; los barcos que surcan el Hudson y sus alegres viajeros; las incongruencias de pararrayos coronando, como nuevo orden arquitectónico, los edificios públicos; las miles de aldeas de verjas blancas, carteles publicitarios, jardincitos floridos, brillantes maquinarias.

Novedad y variedad se suman a un grado controlado de ‘rusticidad’ que permite acercar el ambiente descrito a la ‘naturaleza’. Empeñado en defender la experiencia de los Estados Unidos –despreciada por los espíritus cultos europeos que dictan las reglas a sus interlocutores sudamericanos– Sarmiento coloca la rusticidad en relación con el experimento democrático, con lo que ella adquiere otros sentidos. Era necesario “jeneralizar, vulgarizar, conservar i perfeccionar todos los usos, instrumentos, procederes i auxilios que la más adelantada civilización ha puesto en manos de los hombres” (Sarmiento 1993: 301) para crecer en conjunta armonía. La rusticidad no es violenta en el conjunto pintoresco, es graciosa, simple, amable: en ella resuenan los ecos de la infancia que precede a una adultez “sana”.

Los aspectos rústicos hablan también, como en la definición de Downing, del poder que ejerce la naturaleza, un poder distinto del ostentado por lo sublime –terráfico, aplastante, antihumano–. Por derivación, lo pintoresco puede presentar otra imagen de la tecnología humana. Si Sarmiento se permite incluir la tecnología en este ambiente lleno de gracia, es porque las transformaciones que observa no se le aparecen como conflictivas con el entorno natural. Los años en que Sarmiento visita los Estados Unidos son aquellos en los que aún las vías de tren son de madera, atravesando enramadas oscuras y bosques impolutos; en que el paisaje del Mississippi permite, junto a los grandes vapores, la siesta de Huckleberry Finn; en que aún las cataratas del Niágara, bien conocidas por los turistas y los enamorados en su luna de miel, conservan los rasgos que sirvieron de fèretro al cazador indio y su piragua. Los logros de la tecnología descansan más en la proliferación comunicativa –camino, vías férreas, canales– que en la potencia monumental: es la diferencia entre los hilos telegráficos y la represa gigante, que en términos estéticos había sido elaborada ya por la retórica clásica, y luego recuperada en la contraposición del ‘democrático’ ideal griego contra el ‘jerárquico’ mundo egipcio.

Pero –y esta conciencia abre el texto de Sarmiento– debemos suspender por el momento el ideal griego, lo bello puro y armonioso, donde nada puede sacarse y agregarse sin destruir el equilibrio, tanto como el tipo de magnificencia de ese oriente africano que Sarmiento había usado para calificar al desierto. Lo monstruoso, la característica estética del ideal egipcio, condensada en las pirámides, no era atributo para Sarmiento del “nuevo animal” estadounidense: está sólo en los ojos miopes que, desde Europa, no aciertan a comprenderlo. “No es aquel cuerpo social un ser deforme, monstruo de las especies conocidas, sino como un animal nuevo producido por la creación política, extraño como aquellos megaterios cuyos huesos se presentan aún sobre la superficie de la tierra”. Para contemplarlo, es preciso antes “educar el juicio propio”, proclamar un “nuevo criterio” (Sarmiento 1993: 290). Este nuevo criterio es la moderna categoría de lo ‘pintoresco’, moderna por su énfasis en el fragmento, el color, la imperfección sin ‘plan’, sin ‘unidad’, que incluye aun lo feo; moderna, sobre todo, por haber permitido, como en los parques, la inclusión sin sobresaltos de iglús y tiendas tártaras en medio de blandas

pelouses y exóticas palmeras: lo ‘pintoresco’ es la forma occidental de aprender culturas extrañas, subsumiéndolas en experiencias masivas.

Tampoco advierte Europa, piensa Sarmiento, que el movimiento permanente es lo que hace perfectible esta sociedad. La experiencia norteamericana puede alcanzar, tal vez, la serenidad de un *bel paesaggio* italiano. Italia, en cambio, ya ha florecido en su oportunidad y sólo ha dejado, de estos paisajes, testimonios artísticos perfectos que ya no pertenecen a la vida. Lo que causa placer a los ojos de Sarmiento puede inscribirse en el vasto y común registro de “lo agradable” –de aquello que place a todos los espíritus y que así puede educarlos– amplia categoría que ya a mediados del siglo XIX las bellas artes habían expulsado de su seno como ambición poco digna de su sublime cometido. El gusto pintoresco de Sarmiento no pertenece al arte, sino a la más amplia percepción estética, la ‘ciencia del conocimiento sensible’.

Por esto Sarmiento intenta construir ambientes vividos y no paisajes contemplados en sus *Viajes*. Si *La democracia en América* de Tocqueville está presente en sus disquisiciones, la composición del texto es bien distinta. Aunque Tocqueville inicia su clásico texto con la “configuración exterior” de América del Norte, pronto la abandona en función de una extensa y erudita explicación de las instituciones políticas de la nueva república. En el texto de Sarmiento, las cifras geográficas, las precisiones demográficas, el elenco ordenado de ciudades, las prolijas dimensiones de buques y edificios, las cronologías y los recuentos productivos, no ocultan en la extensa primera parte de su relato la delectación por los pequeños detalles que, como en un cuadro holandés, permiten que el ‘ambiente’ cobre vida. ¿Cómo entender, si no, la descripción de la porcelana y la plata en el comedor de los “hoteles flotantes”, el detalle de las letras bien delineadas en los carteles, la insistencia en los cómodos almohadones de la clase única de los *wagons*?

Ese afán convierte esta parte del texto en una moderna guía turística; ni siquiera falta el precio de los hoteles. La opción es comparable a los relatos geográficos de la Italia del *quattrocento*, cuando aún el género pictórico del “paisaje” estaba en pañales, y los relatos de viaje insistían en la belleza de las mujeres, la calidad del queso o la abundancia de ricas manufacturas. La extensión de este apartado sugiere una elección deliberada: el refinamiento estético que permite convertir un ambiente en “paisaje” no acomoda a un relato que debe reflejar el plexo cotidiano.

Sólo en la segunda parte –“Incidentes de viaje”– emerge la contemplación estética. Los incidentes necesitan de las emociones del sujeto ante la belleza natural; pero, a diferencia de los cuadros de la *Hudson River School* y de los bucólicos paisajes de su amado James Fenimore Cooper, Sarmiento no puede prescindir de la ironía. Se detiene largamente en el recorrido del por entonces reputado como el más hermoso de los paisajes norteamericanos, la zona de los lagos. El barco, anota, va a la increíble velocidad de 60 millas, ¿no resuena en estas líneas la experiencia actual de una excursión en un ómnibus turístico? Dentro del pintoresco recorrido, no pueden faltar las cataratas del Niágara: pero se invierte el sentido sublime de la primera descripción a través de una cómica, pero significativa, anécdota. La cascada, según un pragmático compañero de viaje norteamericano, era hermosa *porque* valía millones como caudal inmenso de agua para hacer trabajar las industrias manufactureras (cf. Sarmiento 1993: 379 s.).

Lo cotidiano, construido como poderoso verosímil, es para Sarmiento el suelo de las utopías –y consecuentemente, de los refinamientos *futuros*–. Acaba creyendo firmemente que ningún prejuicio ataba a las jovencitas de vestidos floridos, ninguna aristocracia a

los niños diarieros, ningún poder al pequeño productor, ningún infierno al cívico catecismo. Pero, a diferencia del manejo estadounidense del esquema pintoresco, no puede menos que establecer otro tipo de distancia que no será material estético extendido hasta la modernidad tardía: la ironía.

Sarmiento avanzó, en Argentina, sobre esta manera de representar episodios y paisajes de modo pintoresco, remitiéndolos siempre al significado que para él tenían: civilización moderna, incompleta, pero por ello más representativa de los tiempos que la europea. Describió con deleite la escena “industrial” del puerto del Riachuelo en Buenos Aires, como cuadro holandés de colorida mezcla de actividades, lenguas, productos; y los suburbios de Buenos Aires con sus “villinos” que combinaban los estilos con total desprejuicio. “Los jardines se organizan y multiplican en la excitación de expansión, de confort, de *villeggiatura* que se difunde, el ingenio de los arquitectos se pone a contribución para construir villas, quintas, mansiones, casitas de campo, chalets, chateaux, que un día sombrearán coníferas ramosas, plátanos, eucaliptus y todos los árboles y arbustos exóticos de ornato; y como los arquitectos y artistas son italianos, o franceses, o ingleses, o alemanes, los alrededores de Buenos Aires se enriquecen de una variedad infinita de gustos y formas especiales. Ha sucedido también que, abandonándose a su fantasía, algunos dibujantes han construido edificios a la moda de ninguna parte, que por eso embellecen el paisaje con accidentes inopinados. Gracias a esto los alrededores de Buenos Aires presentan hoy el aspecto de una fiesta” (Sarmiento 1900: 104).

Sus ideas de transformación agraria en base a la inmigración también hallaron su expresión en el contraste entre la miseria de la “villa nacional” de las campañas pastoras y los casi *kitsch* asentamientos “de la colonia alemana o escocesa al sur de Buenos Aires”: “Las casitas son pintadas, el frente de las casas siempre aseado, adornado de flores y arbustillos graciosos; el amueblado sencillo, pero completo; la vajilla de cobre o estaño, reluciente siempre; la cama con cortinillas graciosas y los habitantes en un movimiento y acción continuo” (Sarmiento 1963: 29). En su acción política se manifestó coherente con este gusto. Impulsó la creación de plantaciones, plazas y parques que conducían el verde dentro de la ciudad, cuya impronta colonial, de blancas y secas construcciones, semejaba tan ‘oriental’ a los viajeros que la veían por primera vez. Había apoyado, en la región de Cuyo, la formación de la ‘quinta normal’, artefacto educativo, social y productivo, ensayo para la revolución agrícola en el área urbana —la propuesta del gran parque de Palermo, sobre los terrenos del “bárbaro” por excelencia, Rosas, fue pensada en esta clave—. El papel del parque en la ciudad lo había entrevisto en los Estados Unidos, donde asistió al desarrollo del *garden movement* y visitó, entusiasmado, el cementerio de Greenwood: cuando se propone Palermo para Buenos Aires, la experiencia del Central Park está en plena construcción. Pero Palermo no será imaginado por Sarmiento, como nota Gorelik (1998), como parque central, reformador de la ciudad “desde adentro”, sino como ciudad nueva, máquina de educación de ciudadanos, en un sentido igualitario y libre: “Sólo en un vasto, artístico y accesible parque, el pueblo será pueblo; sólo aquí no habrá extranjeros, ni nacionales ni plebeyos”, observa Sarmiento en el discurso inaugural del parque (cit. en Gorelik 1998: 58).

La sola mención de “artístico” denota que Sarmiento no pensaba en el arte en otra clave que la dieciochesca: ninguna metafísica romántica lo conmovía. La sensibilidad ‘pintoresca’ de Sarmiento no nos habla de ‘arte’, sino de ‘gusto’, que refiere a experiencias cotidianas, cuya orientación contribuye a la transformación de la moral, de las costumbres, de la esfera pública. Su perspectiva no es ‘romántica’, es ‘ilustrada’, si nos ate-

nemos a los términos convencionales de la crítica: lo que nos anuncia la falta de adecuación de estas categorías para experiencias novedosas.

Dos lentes arcádicos

La pampa, la escena destinada por Sarmiento a las grandes transformaciones rioplatenses, no constituía en la tradición literaria decimonónica un único paisaje. El mismo espacio podía presentarse con acentos ominosos y sublimes, recurriendo a la inmensidad que metafóricamente podía dominarse desde los Andes, declinándola en el paralelo con el mar o el desierto, o animándola con el ‘asunto’ sublime por excelencia, el rapto de las cautivas. También podía ser vista como llanura de escaso interés estético, en cuyo caso era simple plano de billar ‘delineado por matemáticos’, cuya disponibilidad permite la creación *ex novo* del paisaje que acomodaban a la civilización. Pero también era frecuente la presentación de la pampa como paisaje arcádico, en virtud de su apariencia impoluta y de la vida primitiva de sus habitantes, quienes hacia 1850 no se ejemplifican con los indígenas, menos aún con los paisanos inmigrantes, sino con el gaucho. En esta versión, las descripciones literarias anudan los símiles provenientes del género virgiliano con las inspiraciones bíblicas, en las repetidas menciones de las ‘tierras de leche y miel’ o el clima patriarcal de las sencillas sociedades en los asentamientos pampeanos.

En el primer capítulo de *Facundo* se articulan todas estas alusiones: la inmensidad de la llanura y su callada “soledad”, el símil marítimo a través de carretas tripuladas como barcos, el “tinte asiático”, el “desierto”, los “salvajes” acechando para caer “cual enjambre de hienas” (Sarmiento 1963: 23 ss.); pero también el cuadro pastoral, como aparece en la descripción del patriarca recitando el rosario: “Yo he presenciado una escena campestre digna de los tiempos primitivos del mundo [...]. Era aquél un cuadro homérico: el sol llegaba al ocaso; las majadas que volvían al redil hendían el aire con sus confusos balidos [...] creía estar en los tiempos de Abraham, en su presencia, en la de Dios y de la naturaleza que lo revela” (Sarmiento 1963: 34).

El género pastoral reconoce anclajes mucho más antiguos que la moderna categoría de lo ‘pintoresco’; se acerca, sin identificarse totalmente, a lo ‘sublime extensivo’ de Kant. Sensibilidad constitutiva de la mirada occidental, que opone campo y ciudad, vida sencilla y artificio, naturaleza y tecnología, permanece hoy, en su modo amplio y sentimental, en las consignas ecologistas. Como género formalizado reúne clisés que, ya en el siglo XVIII, se reconocían como idealización y selección drástica sobre la realidad del ambiente. Dos de sus rasgos más fuertes –la vinculación con la naturaleza en su simplicidad original y la edénica ausencia de trabajo– han sido puestos en relación con la voluntad burguesa de presentar sus acciones con ropajes naturales, fundando su derecho.

Libertad y ausencia de yugos acompañan en la imaginación pastoral al ocioso Títilo tocando la flauta: la actividad pastora que da nombre al género resulta en este marco la única posible, contrapuesta con el duro trabajo agrario, que ancla a la tierra y supone propiedad o sujeción. La actividad agraria sólo puede presentarse en Arcadia operando con técnicas atrasadas, a través de figuras idílicas como las del *Sembrador* de Millet, evitando pensar en el sudor y las lágrimas.

Algunos tópicos bucólicos convencionales, fundantes en la tradición angloamericana, fueron utilizados fragmentariamente en el Plata en las descripciones de la pampa, en

especial en la literatura de los viajeros ingleses que se habían educado en los cuadros pastorales y en la lectura del Antiguo Testamento. Pero hasta mediados del siglo XIX la imagen pastoral no jugó un papel relevante en la cultura local. Esta versión difícilmente podía ser operante en las décadas en que Sarmiento pugnaba por transformar este lugar ignoto en una república civilizada, cuando todavía las promesas fisiocráticas estaban vivas. Pero ella crece hasta convertirse casi en exclusiva en las décadas posteriores a 1880. Varias razones explican que la bucólica pampeana pase a ocupar el lugar que, a mediados del XIX, había monopolizado el ‘desierto’ romántico o la pintoresca ‘pampa’ futura: principalmente, la desaparición de las duras condiciones de habitar después de la campaña militar de Roca, y simultáneamente de la posibilidad de fundar un estado de equidad agraria. Se aniquilan los habitantes indígenas de las pampas; desaparecen las cautivas, el motivo más sugerente de la literatura romántica; y también desaparece –empujado por la división de la tierra, los registros de propiedad, las nuevas formas de relación productiva, los avances tecnológicos– el tipo pampeano por excelencia, el gaucho.

En la amplísima literatura sobre el gaucho, éste se identifica con el poblador del campo, o más específicamente con la figura del nómada changador de ganados, sin patrón y sin lugar. Sarmiento había hecho del gaucho una clave en la oposición entre civilización y barbarie, sin restarle, por esto, el respeto que los indios no merecen. Pero ya hacia 1880 su figura se sitúa en el lugar de la leyenda. Los aspectos negativos que aún están presentes en el poema nacional, el *Martín Fierro* de José Hernández –desertor del orden, bebedor, pendenciero, mezclado conspicuamente con el mundo de las fronteras– dejan paso a las atribuciones que resuenan aún en uno de los sentidos etimológicos de la palabra ‘gaucho’: alma pura, sencilla, generosa, sin dobleces, poeta y cantor, en conformidad con su hábitat natural. Durante la primera mitad del siglo XX se consolida esta mirada positiva sobre el personaje y su hábitat, ambos legendarios; como afirma Coni (1969: 24): “Sobre la leyenda gauchesca descansa hoy una doctrina según la cual la pampa y el gaucho representan la nacionalidad, lo que viene a significar que las diez provincias no pampeanas, no gauchescas, no cuentan para nada en la *argentinidad*”.

La desaparición del gaucho y la transformación de la pampa, entonces, promueven la idealización, fruto de la nostalgia: ¿y qué otro motivo que la nostalgia puede alimentar el diseño pastoral, que remeda la edad de oro en la que el hombre vivía libre, feliz y sencillamente? Todo letrado del siglo XIX sabía que, en la representación de Arcadia, la alusión a la muerte resultaba inevitable. Así, aunque la sensibilidad pintoresca pueda registrar, entre otros, motivos pastorales, el conjunto resultaba todo lo contrario: lo pintoresco no era nostálgico, sino apuesta a un futuro realizado por el hombre, a costa, precisamente, de la transformación técnica –agraria, ingenieril, administrativa– de las condiciones naturales. Tampoco quedará espacio, después del 80, para la utopía jeffersoniana que acompañaba, en Sarmiento, la sensibilidad pintoresca: la ‘guerra contra el indio’ no derivó en tierras para campesinos inmigrantes, ni en sociedad civil que luchara por obtenerlas, sino en los latifundios otorgados a los ricos capitalistas que hicieron posible la conquista del desierto, historia que también sugerirá, en la literatura histórica, clisés horacianos recordando la pérdida, estoica y libre, ‘identidad’ criolla. Lo pintoresco en el sentido ilustrado –pragmatismo feliz, que no pretende alcanzar las alturas de la beatitud ni la perfección clásica– no es ya materia poética ni artística a fines del XIX en Argentina. Se recurre, en cambio, a la Arcadia.

De este genérico aliento se desprenden modalidades y estilos diferenciados que, adaptados, atravesarán el siglo XX. Me detendré en algunas obras que hallan paralelo his-

tórico o simbólico en la experiencia de la bucólica norteamericana, producidas alrededor de los años en que se asiste al triunfo de la política de ‘administración civilizada’ en Argentina y Uruguay. El primer ejemplo no pertenece al campo literario, que hoy sigue siendo hegemónico y orientador de sentidos en las dos ‘ciudades letradas’ del Plata, Buenos Aires y Montevideo. Se trata de la serie *Gauchitos* del pintor uruguayo Juan Manuel Blanes y sus cuadros de temáticas derivadas, que poseen la particularidad de fijar la imagen tópica del ‘gaucho en la pampa’ para ambas orillas –consecuentemente, para el mundo–. El segundo ejemplo escapa de la serie literaria por otras razones: se trata de un enfoque que hoy llamaríamos ‘ecologista radical’ de uno de los mejores escritores rioplatenses, Guillermo Enrique Hudson o, si se prefiere, William Henry Hudson, de familia norteamericana emigrada hacia 1830 a las pampas bonaerenses, que escribió en Inglaterra sobre la Argentina y el Uruguay cuando ya los había abandonado para siempre.

No era fácil para un pintor decimonónico pintar la pampa, y no sólo por la ausencia de un clima cultural que favoreciera la emergencia de la pintura en tanto arte autónomo, destacado de la ilustración documental. Recordemos el caso del pintor alemán Rugendas, *protégé* de Humboldt, destinado por el sabio a la inauguración de un arte nuevo basado en las particularidades de la naturaleza americana. Para Humboldt, la pampa no resultaba un tema paisajístico de interés –desaconseja a Rugendas el viaje por el sur de Sudamérica– pero tampoco lo fue para el propio Rugendas, quien, afincado en Chile durante ocho años, aspiraba a pintar el sublime desierto. El interés de Rugendas no estaba en el ambiente, sino en el *asunto*: la pampa de Rugendas es sólo espacio neutro para la historia heroica –el rapto de las cautivas o el enlace de caballos salvajes–. Rugendas se libera, en la pintura de la pampa, del registro documental que lo somete en sus ilustraciones de Brasil, de México, y aun de Chile, prolíficos en variedad natural, para incursionar en el género que podría colocarlo, según las jerarquías de la época, en el lugar de ‘verdadero’ artista.

¿Por qué el ambiente pampeano no podía ser motivo de paisajes sublimes, sin recurrir al ‘asunto’? Como notan una y otra vez los pocos pintores argentinos decimonónicos, en la pintura, que aún no se ha sumergido en su autointerpretación vanguardista, que aspira todavía representar lo esencial del mundo visible, la emoción sugerida por las descripciones literarias de la pampa resultaba imposible de trasladar a la tela. Darwin, recuerda puntalmente Hudson, había explicado el problema visual de la pampa en paralelo clásico con el mar: “En el mar el ojo humano, colocado a unos dos metros por encima de la superficie del agua, halla su horizonte a unos seis o siete kilómetros de distancia. Del mismo modo, cuanto más llana sea la planicie, más se nos acerca el horizonte y se nos achica la distancia y esto, según mi opinión, destruye totalmente la grandeza que uno habría imaginado que podría contener la vasta llanura” (Hudson 1984: 11). Sin altura no hay grandeza: no hay ‘sublime’.

Como Rugendas, Juan Manuel Blanes no pintó jamás la pampa solitaria. Sus figuras humanas se distinguen nítidas contra el horizonte; su táctil construcción domina el paisaje. Pero estas figuras ya no son los atormentados grupos de Rugendas ni los modos coloridos y anecdóticos de la tradición costumbrista local, de la que toma, sí, los motivos. En *Gauchitos*, una serie realizada probablemente hacia la década del ochenta, Blanes encontró la composición prieta, el clima sereno y triste, que acomodaba con perfección a la voluntad de identificar el ‘ser’ de las naciones del Plata con el gaucho en su hábitat pampeano. Para convertir estas escenas cotidianas, tantas veces representadas como mera

ilustración, en símbolos permanentes de los pueblos, la educación italiana de Blanes resultó adecuada: la forma ilustre, clasicista, evocaba un mundo ya extinguido, pero presente como eterna nostalgia. Las escenas gauchescas de Blanes vibran en el registro pastoral.

Las modalidades pictóricas más revulsivas en el siglo XIX –la transparencia de la acuarela sin el soporte del *disegno*, la autonomía del color, la disolución de las estructuras compositivas cerradas– podían acomodarse al encuadre pintoresco o a la *terribilità*, no a esta bucólica tranquila en que la pampa debía aparecer en la clave winckelmaniana de ‘noble simplicidad y callada grandeza’. Del acierto de Blanes dan cuenta no sólo su rápida popularidad en ambas orillas –una estampilla uruguaya circulante entre 1895 y 1897 consagra uno de sus gauchitos como eje de la identidad–, sino también la permanencia icónica de la serie toda vez que se desea representar la ‘figura nacional’.

Por el motivo de estos cuadros, Blanes ha sido puesto en relación con pintores norteamericanos de temas aparentemente similares (especialmente: la pradera y los *cowboys*) como William Tylee Ranney, Charles M. Russell o George Catlin³. Los paralelos fueron abonados desde temprano en la literatura sociológica, histórica y artística: siguiendo el conocido artículo de Frederick Jackson Turner (1920), que colocó la experiencia como clave para comprender la historia norteamericana, Herbert Bolton amplió en 1933 los alcances de su tesis para toda Latinoamérica; a mediados del siglo XX, autores como Edward Larocque Tinker (1964) establecían la comparación entre los “centauros” americanos, “brothers under skin”. En un artículo reciente, Katharine Manthorne (1994) recurre a un ejemplo sugerente para subrayar el paralelo: la curiosa fortuna del *Western Horseman* de James Smillie, que originalmente representaba un gaucho del sur de Brasil, se convirtió en *cowboy* sólo cambiando de nombre el cuadro⁴. No sorprende así que el gaucho aparezca definido en relación con el *cowboy* por el diccionario Webster⁵.

Si esta identificación, construida a lo largo del siglo XX, obedece a la voluntad política estadounidense, reforzada desde la posguerra, de afianzar con consideraciones históricas y sociológicas la idea de una América única, los paralelos forzados en el ámbito de las artes plásticas resultan controvertidos, ya que desdeñan el análisis de la forma pictórica en virtud del superficial aire de familia de las figuras representadas. La forma clásica de Blanes carece de paralelos en la tradición paisajista norteamericana, anclada en el romanticismo.

La bucólica norteamericana se plasmó en principio en la escuela del Hudson, considerada canónicamente como la primera escuela nacional, cuyos inicios pueden reconocerse en los años en que James Fenimore Cooper inauguraba su carrera de escritor⁶. La

³ William Ranney es uno de los pintores documentalistas que prefiguran el tipo del *cowboy* en sus ilustraciones sobre la frontera, a partir de su servicio en un regimiento en Texas en 1836-37; murió tempranamente en 1857. Charles Marion Russell (Montana, 1864-1926) popular ilustrador de la vida del Viejo Oeste (se lo conoció como *the cowboy artist*) fue también escritor y humorista. George Catlin (1796-1872), otro de los artistas norteamericanos que han dejado un extenso y vívido testimonio sobre la vida de las fronteras, difundió las costumbres indígenas en su país y en Europa entre 1837 y 1845, y viajó al centro y sur de América entre 1852 y 1857. La mayor parte de la colección permanece en el *Smithsonian Institute*.

⁴ Mi deuda con este artículo, que presenta una trayectoria histórica del paralelo entre gauchos y *cowboys*, es enorme, aunque discuto con muchas de sus interpretaciones.

⁵ “*Gaucho*: a cowboy or herdsman of the pampas”, define Webster (1986).

segunda generación abandona las vistas pintorescas y sublimes del Este americano para mudarse, literalmente, al Oeste. Pero, tanto en Thomas Cole como en Frederick E. Church o Albert Bierstadt, el Oeste también aparece pleno de motivos de lujosa naturaleza, sublimes alturas, montañas verde grisáceas perdiéndose en el infinito. La bucólica norteamericana en pintura es afín a la escuela romántica inglesa y a la tradición alemana, que va desde Caspar David Friedrich hasta el *Biedermeier*, y que permanece referida a lo que se llamó ‘paisaje compuesto’. La persistencia de este gusto en el público norteamericano ha sido irónicamente puesta en evidencia por el cuadro de Vitaly Komar y Alexander Melamid, *America's Most Wanted* (1994) fabricado a partir de encuestas sobre las cualidades preferidas en los paisajes del americano medio: alta incidencia del azul o el verde-azul, lagos, montañas suaves y abundante bosque⁷. En estas paletas, en estas facturas, los llanos americanos son bien otra cosa que las pampas rioplatenses.

No se trata sólo del ámbito de referencia, sino de la *maniera*. Resulta revelador el contraste entre la interpretación de las pampas de George Catlin, quien viajó por Sudamérica hacia 1850, en cuadros como *Ostrich Chase* (Fig. 1), y la versión del mismo tema tratado por Blanes en *Boleando avestruces*. El óleo de Catlin está dividido en dos partes, la inferior ocupada por la pampa, cruzada por un hombre a caballo en pleno galope, matando a tiros a avestruces que corren, singulares, en la chata extensión. El cielo, que vira al rojo, replica las mismas entonaciones del suelo seco. Catlin recurre para pintar los largos horizontes y la vastedad pampeana al artificio de un punto de vista desde alturas inexistentes. El movimiento veloz –impresión lograda por pinceladas sueltas, como en un boceto–; la ominosidad del ocaso sanguíneo como la matanza; la extensión infinita y plana, reproducen la “pampa bárbara” sarmientina. Blanes, en cambio, proporciona su cuadro en tres tercios, de los cuales dos pertenecen al cielo, y utiliza un punto de vista pedestre. Los personajes que se adelantan hacia la fila de avestruces en el segundo plano parecen detenidos en el instante.

Es posible abundar en las comparaciones sin hallar paralelos convincentes. Los contrastes referidos se replican si tomamos las formas de abordar el tema del *cowboy* en uno de sus más significativos cultores, Charles Marion Russell. Analicemos imágenes de motivo similar como *Bronco Busting* (Fig. 2), acuarela de particular vitalidad de Russell, y *La doma*, de tan calculada composición, del maestro uruguayo. Para acentuar el carácter épico del episodio, Russell encuadra de manera atípica, casi por debajo de las patas del caballo, que con su jinete vuela a las alturas. El punto de vista en el cuadro de Blanes es, nuevamente, medio, como si percibiera la escena un hombre de a pie; la violenta actividad parece un esfuerzo en cámara lenta.

Hemos tomado los ejemplos más contrastantes: su elección obedece, especialmente en el caso de Russell, a su representatividad icónica, similar a la de Blanes. Ciertamente el

⁶ La *Hudson River School* convoca un amplio grupo de pintores paisajistas norteamericanos que trabajaron entre 1825 y 1870. El nombre es retrospectivo, y se refiere al común afán de representar la naturaleza nacional a través de los paisajes del Hudson, aunque en una segunda etapa esta inspiración romántica se amplió al Oeste. Pueden citarse entre los más destacados a los pintores Thomas Cole, Frederick Edwin Church, George Innes, Thomas Moran y Albert Bierstadt, este último de origen alemán.

⁷ Sobre este cuadro ha llamado la atención Danto (1997). Los autores son emigrados de la URSS, y alcanzaron cierta celebridad en la década del 80 en Nueva York explotando las posibilidades ‘cómicas’ de la pintura.

cowboy puede ser pintado también en tranquilos atardeceres, contemplando el horizonte; pero siempre apeado del caballo o en un alto del camino. El contrapunto entre la violencia de la actividad y la bucólica primitiva en natural comunión con la naturaleza aparece tipificada, en el siglo xx, en la publicidad del hombre de Marlboro fumando su cigarrillo después de reunir el ganado. Por el contrario, la serenidad sublime que trasuntan los cuadros de Blanes –no el sublime dinámico, romántico, sino el extensivo clásico– no atiende a la acción ocasional: envuelve galopes y mateadas, ocasos tranquilos y matanzas.

Esta sublimidad clásica –que en Longino se reúne con lo bello– la logra Blanes con una serie de pequeños desplazamientos en las convenciones habituales para pintar las escenas de la pampa. Una es el punto de vista pedestre, que convence del naturalismo de la mirada, matizando en la percepción del espectador las rígidas convenciones académicas. La pampa no ha sido pintada hasta ahora desde tal punto de vista: las descripciones literarias son panorámicas desde los hipotéticos Andes; las costumbristas, estampas particulares; excelentes pintores como Prilidiano Pueyrredón no lograron reunir en sus paisajes la extensión infinita con la dulce nostalgia. Este punto de vista logra dejar el cielo ocupando la mayor parte del cuadro, reforzada su luminosidad con la sombra en primer plano. Pocos como Blanes han logrado con mayor sugerencia establecer la parte del cielo que resultaba consustancial a la experiencia pampeana, cielo que en muchas de sus escenas abandona cualquier variedad para presentar sólo luz azul-celeste o dorada como en Claude: no necesita, así, de ninfas para vincular el paisaje con el mito. La vastedad infinita ya no es la del mar en la tormenta, sino la del mar en calma, la bóveda celeste que consuela al tiempo que abre la interrogación trascendente. El gaucho que puebla este suelo se vuelve, así, intemporal, como intemporales son las preguntas sobre la condición humana (Fig. 3 y 4).

El segundo recurso para producir imágenes bucólicas en cualquier situación se relaciona con las formas de tratar el movimiento: no existe velocidad ni violencia, no existe indefinición de la mirada ante sucesiones inabarcables. No es, por cierto, el movimiento en espiral neobarroco, romántico, de Rugendas, ni el símil de la velocidad del galope o los instantáneos disparos envueltos en humo y fuego de Catlin. La relación mimética de Blanes debe colocarse en relación con la fijación aurática de la fotografía, derivada de las formas contemporáneas de practicar el oficio. Blanes pinta la serie de los *Gauchitos* en la época en que emerge la fotografía rioplatense. En testimonios excepcionales como los de Esteban Gonnet y Benito Panunzi, que aún trabajaban con técnicas artesanales para la producción del negativo, pueden encontrarse las claves que acompañan tanto las decisiones pictóricas de Blanes como la amplia recepción de sus cuadros (cf. Priamo 2000). La claridad y definición de estas imágenes pampeanas de estos los primeros fotógrafos profesionales en el Plata nunca más fue alcanzada. Se trata de composiciones con sutiles contrastes de luz, que no alteran la impresión de hallarse frente a objetos perfectamente delineados, como si el dibujo, la operación intelectual por excelencia en la definición de la imagen pictórica, estuviera instalado en la naturaleza. Blanes pinta en este clima figurativo, utilizando la fotografía como control general de la precisión documental de la imagen.

Por último, interesa una observación sobre su paisaje de referencia: se trata de la pampa uruguaya, no de la argentina. Blanes puede pintar esta escena paisajística sin traicionar la experiencia ‘real’, y logrando al mismo tiempo variaciones que la tabla de billar de la pampa argentina no habilitaba en los años en que aún se pretendía cierta fidelidad a lo ‘real’. La pampa uruguaya es un paisaje de ondulantes cuchillas que permite

armar los diferentes planos canónicos en suave declinación, esto es: lo bello ‘levemente’ ondulado de Burke.

Blanes es un académico por opción: inútilmente buscaremos en sus cuadros rastros de la renovadora tradición ‘pintoresca’ anglosajona, que ya resultaba convencional a fines del XIX. Ignoró deliberadamente las novedades “francesas” y juzgó la atmósfera artística europea “deplorable”. Sólo rescata a Ingres, fiel y sutil italianizante, y a sus seguidores, lo que se revela en sus obras en la composición balanceada, la frecuente axialidad, la clara definición de la forma de estricto *disegno*, el claroscuro y la modulación serena de la luz (cf. Haber 1994). Las experiencias que la historia del arte consideró, con su frecuente teleologismo, anticipatorias de las vanguardias artísticas del siglo XX, sólo aparecen en la nitidez y claridad del color tomado del común aliento europeo –nazarenos, *machioli*, prerrafaelitas– por restituir las experiencias del *quattrocento*, lo que en la sensibilidad de un aprendiz en Italia constituía sobre todo claridad de la proporción, peso del objeto, definición de los límites. Más Piero, en fin, que Claude.

La paradoja consiste en que el academicismo italianizante de Blanes constituía en el Plata una verdadera renovación; y su forma anti-barroca, anti-pintoresca, un punto de partida para las experimentaciones vanguardistas rioplatenses. Pintura intelectual, autónoma de los relatos de viajeros ilustrados por aficionados, no sólo irrumpió en un mundo carente de tradición en las bellas artes, sino que empalmó, por esa suma de casualidades y posibilidades que es la historia, con la voluntad de construir a partir del ambiente pampeano un paisaje de acentos pastorales clásicos que reescribiera un pasado inexistente.

Si Blanes representa la ‘pastoral clásica’ de las pampas, William Henry Hudson inaugura otra versión de la ‘bucólica pampeana’ que parece acomodar perfectamente con los sucesivos entusiasmos ecologistas que conoció el siglo XX. Los años de suceso de su obra en Inglaterra son los años en que una nueva versión del *back-to-nature*, a ambos lados del Atlántico, se enlaza ambiguamente con motivos del modernismo cultural. Nacido en 1841 en el seno de una familia de inmigrantes norteamericanos, que habitaban en el área de viejo arraigo rural al este de la frontera colonial –el río Salado–, dejó para siempre América en 1874. Así, la pampa que conoció está observada desde los anteojos de la cultura anglosajona familiar, condensada en la figura de la madre, el personaje más relevante en su formación. Hemos contrastado en Blanes culturas figurativas diferentes, la norteamericana y la rioplatense, para presentar motivos que sugieren la comparación: praderas y *cowboys*, pampas y gauchos. En Hudson, por el contrario, hallamos desde el inicio una matriz norteamericana –y por derivación referencial, inglesa– para percibir y pensar el mundo.

Tal como se narra en *Far Away and Long Ago* (1918), la madre es quien otorga sentido a su particular experiencia de la pampa. Hudson presenta a su madre asociada con las flores silvestres, los “lirios del campo” que lo llevan a una emoción superior. Sus motivos son variaciones del *Prehudio* de Wordsworth, en el pasaje en que describe cómo el niño en brazos maternos ya no es un desterrado del mundo: “Along his infant veins are interfused / The gravitation and the filial bond / Of nature that connect him with the world”. El abierto y duro mundo de la pampa aparece, iluminado por estas asociaciones, como ‘hogar’, como ‘patria’ (*Heimat*), en un modo insólito en la literatura que se ha ocupado de ella, que cuando pudo salir de los clisés de la *terribilità* –las cautivas o los megaterios– sólo ofreció la mesa de billar, la pastoral clásica o las imágenes pintorescas del futuro contrastante y deseado.

La patria pampeana, lo sabe Hudson, está perdida para siempre. No sólo porque él ya no es niño y su madre ha muerto, sino sobre todo porque la civilización la ha transformado.

Cuando abandona el Plata es consciente de lo que está sucediendo, y su rechazo del nuevo orden es tan definitivo como lo será su adiós: “A aquel que encuentra placer en las cosas tal como existen en regiones vírgenes de los dominios de la naturaleza –escribe en *The Naturalist in La Plata* (1892)– y quien, no demasiado ansioso por llegar al final del viaje, está contento de realizarlo a caballo en un carretón arrastrado por bueyes, le es permitido lamentarse por el aspecto alterado de la superficie terrestre junto a la desaparición de estructuras bellas y nobles [...]. No puede lograr que su corazón ame las cosas por las que han sido reemplazadas; éstas están cultivadas y domesticadas y sólo se han tornado útiles al hombre al precio de aquella gracia y energía que la libertad y la barbarie le habían dado” (Hudson 1984: 9).

En 1874 libertad y barbarie hallaban su último reducto, para Hudson, en el Uruguay. *The Purple Land that England Lost* (1885) transcurre en la época de transición en que la moderna Troya se presentaba aún como campo de batalla coloreado con el púrpura de la sangre. La novela se abre y se cierra con las reflexiones del protagonista en la cima del Cerro: primero lamenta la perdida oportunidad de Inglaterra, que supone también desgraciada para el Plata en su camino hacia la civilización; pero luego de su experiencia ‘bárbara’, la sangre y los cuchillos le parecen bajo precio para mantener la intimidad con lo agreste, el consecuente sentimiento de libertad, la absoluta igualdad en la escasez: “Y si ese aroma característico no pudiera poseerse al mismo tiempo que la prosperidad material resultante de la energía anglosajona, yo expresaría el deseo de que esta tierra nunca conozca tal prosperidad” (Hudson 1992, 190).

Es claro que esta bucólica pampeana resultaba extemporánea en el Plata, que sólo podía admitir los idílicos matices de Blanes –nostalgia dulce y reconfortante de lo que fue; no propuesta de permanecer en la ‘barbarie’–. La fortuna crítica de sus libros lo demuestra. *The Purple Land* conoció cuatro ediciones en inglés (1885 y 1904 en Inglaterra, 1916 en Estados Unidos, con entusiasta prólogo de Roosevelt, y la consagratoria de 1926, por Random House en su Modern Library) antes de ser mal traducida por Eduardo Hillman, en Madrid, en 1928. En Inglaterra, su relativo éxito está vinculado al descubrimiento del destacado crítico y publicista Edward Garnett, recordado por la promoción de figuras ‘viajeras’ como Joseph Conrad y D.H. Lawrence.

En Argentina, los primeros estudios críticos sobre Hudson se realizan sólo a principios de la década de 1940. Su recuperación es así inevitablemente criollista, cruzada por la voluntad de nacionalizarlo y convertirlo en auténtico gaucha pampeano; operación de éxito, que permite que *Far Away and Long Ago* encuentre su lugar, desde entonces, dentro del canon literario promovido en las escuelas secundarias locales. Más allá del clima de afirmación nacionalista que caracteriza la cultura argentina de estas décadas, lo cierto es que la misma prosa de Hudson sugiere la ausencia de distancia con los ámbitos que presenta: “Escribió sobre ellos [los gauchos] –dice Cunnighame Graham en su prólogo de 1955– no desde el punto de vista del observador, sino como ellos lo habrían hecho si hubieran dejado el lazo y tomado la pluma”. Conrad es más preciso: “Uno no puede decir cómo este hombre consigue sus efectos: escribe como crecen los pastos”⁸.

⁸ Los pasajes de Roberto Cunningham Graham y Joseph Conrad aparecen citados en Pozzo (1989). Junto con ese texto se reeditan además, en la antología de Hudson que lo incluye, un texto de Ezequiel Martínez Estrada (que debe leerse en relación a su *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, de 1951) y la nota “Sobre ‘The Purple Land’” de Jorge Luis Borges, de 1941.

Borges sí sabía cómo Hudson conseguía sus efectos: “*The Purple Land* es de los pocos libros felices que nos han deparado los siglos. (Otro, también americano, también de sabor casi paradisiaco, es el *Huckleberry Finn* de Mark Twain)” (Borges 1974: 733 s.). Reconoce así, por su formación extraña en el Plata, la tradición en que Hudson se inscribe, la del *garden* americano en el que la trascendencia divina parecía presente en la gracia natural. Pero, ¿cómo recrea Hudson esta ilusión sin caer en tópicos una y otra vez repetidos?

En la poderosa literatura norteamericana decimonónica, la naturaleza ya había sido objeto de imaginaciones más complejas que la de los lavados esquemas aplicados para la pampa –con excepción, es claro, de Sarmiento–. Mark Twain, cuyo *Huckleberry Finn* fue publicado un año antes que *The Purple Land*, sabía que para infundir nuevos sentimientos a la vieja oposición horaciana campo/ciudad, la distancia implícita en el paisaje contemplado no bastaba. Huck relatará en su ‘propio lenguaje’, con inocencia encantadora, la salida del sol en el río, en la que no omite, junto a la brisa dulce, las flores y los bosques, la nota discordante de los pescados muertos que hieden en la orilla. El análisis del pasaje que realiza Leo Marx (1964) pone de manifiesto el verosímil utilizado por Samuel Clemens (alias Mark Twain)⁹ para crear la ilusión de ‘ausencia de estetización’ y por lo tanto de distancia: ‘ambiente’ vivido, no ‘paisaje’ observado a través de los lentes de color de Claude.

La presencia del niño como narrador es fundamental para el verosímil ambiental; y en este sentido no es la ‘novela uruguaya’ de Hudson, sino su autobiografía pampeana, la que halla un paralelo más estricto con la mirada de Twain. Son los recuerdos infantiles los que pueden alumbrar, para Hudson, la penosa experiencia adulta con ‘notas de vida’. “Parece increíble que tales sentimientos sobrevivan en algún hombre, o que hubiera alguna época, desde su infancia, en que pudo mirar este mundo visible como algo más de lo que es realmente: el proscenio adonde ha sido llamado a representar su corto pero importante papel, teniendo como fondo un escenario azul y verde” (Hudson 1979: 106).

Ni en Clemens ni en Hudson el mundo natural deja de ser ‘paisaje’ en el sentido de distancia estética respecto de la experiencia inmediata; ambos, en fin, escriben. Pero no es lo mismo construir al narrador como ‘actor’ que como ‘espectador’: el público letrado no asociará estas imágenes pastorales con María Antonieta disfrazada de campesina, ni con Claude seleccionando fragmentos ideales, ni con Church procurando abismarlo en enormes misterios. La evocación de la infancia en ambos textos es más poderosa aún para la mirada moderna, que en el siglo xx compone ingenuidad infantil con pureza natural en un clisé aceptado universalmente.

Sin duda Hudson se mueve también dentro de las convenciones de larga duración. Y no lo digo sólo por la oposición horaciana *negotium/otium*, u olmo/célibe palmera, aunque esta última oposición es clave porque instaura la diferencia entre ambiente vivido (la villa rural productiva de los padres republicanos) y la estetización contingente de la villa de placer, que fácilmente se trasladó a oposición entre establecimientos primitivos pampeanos y estancias lujosas que parecían reproducir la ‘decadencia’ romana. Hudson –que

⁹ Mark Twain es el seudónimo de Samuel Langhorne Clemens (1835-1910), quien lo eligió en relación con un término técnico que refería a la profundidad necesaria para la navegación; la experiencia del ‘ambiente’ emerge también en el seudónimo.

habría rechazado, de haberlas conocido, las estancias de principios del siglo XX— utiliza ampliamente las metáforas de la pampa plana como una mesa de billar, los horizontes desvaneciéndose, la dimensión inabarcable, el mar, que como lector ávido conocía desde la infancia. Pero el esquema retórico más preciso en que puede ubicarse su literatura no es el del sublime dinámico, ni el del clásico, ni el de la mediocridad sin valor: es el de la ‘gracia’, con sus implicancias estéticas y metafísicas (representa tanto el cinturón de Venus como la gracia de Dios), y biográficas. En el cuadro, bien y belleza, amor y naturaleza, aparecen reunidos sin acentos enfáticos, masculinos, pétreos, sino con la fugaz impresión de una sonrisa, el calor de la intimidad familiar. Detengámonos como ejemplo en la descripción del pasto de las pampas, el *gynerium argenteum*, una descripción realizada por el Hudson botánico, el admitido por esto en las asociaciones científicas londinenses, en *The Naturalist in La Plata*: “Me resultaría imposible brindar una idea exacta de la exquisita belleza, en ciertos momentos y estaciones, de esta reina de los pastos [...]. La planta es sociable, y en algunas partes donde raramente existen otras, cubre grandes áreas como un mar de ondulantes espigas blancas; al final del verano y en el otoño se observan sus tintes variando del más delicado rosado tierno e ilusionante como el rubor sobre el blanco plumaje de algunas gaviotas, al púrpura y violáceo” (Hudson 1984, 12).

Los tópicos evidentes —el mar pampeano, los coloreados vapores del ocaso, la soledad— están transformados por el sentido que Hudson otorga al ambiente, el recuerdo de su despedida a la pampa. Para él resulta central convencer de la particularidad ‘real’, pero casi mística, de esta experiencia, por lo que, unas líneas más abajo, se apoya en la superioridad de la belleza natural y en la consecuente imposibilidad de mostrarla en sede artística, aun si poseyera, dice, la pluma de un Ruskin o el lápiz de un Turner, “ya que el vuelo de la gaviota de mar no es más imposible para nosotros que el poder de revelar la imagen de la Naturaleza en nuestras almas, cuando ella se nos muestra en uno de esos ‘momentos especiales’, que tienen una ‘gracia especial’, en situaciones donde su belleza virgen no ha sido deteriorada por el hombre” (Hudson 1984, 13).

Entre los recursos por los que nos convence de la ausencia de distancia estética, es decir, de que esta Arcadia no es un paisaje mítico, sino una realidad que se ha vivido aunque se haya extinguido, importa en primer término el punto de vista desde el que se observa la pampa: no es panorámico, ni genérico, ni sintético; no está en la cima de los Andes, ni en los ojos del hombre adulto como en Blanes, sino más abajo del metro cincuenta. Los pastos, así, son inmensos; las irregularidades del suelo —que a los ojos del niño se destacan— relevantes; los cambios de las estaciones, en el lento devenir de la infancia, significativos. Ocultando el artificio estético, presentando el paisaje elaborado como ambiente vivido, se eliminan también las sospechas de prejuicios, de vanas intenciones políticas o aspiraciones de fama sobre el autor. Los rioplatenses, poco frequentadores de la literatura romántica anglosajona, leen en Hudson una directa relación con el ambiente sin advertir sus recursos literarios.

Bucólica opuesta a la intelectual, clásica, ‘fría’ de Blanes, que permite y ayuda al proceso de formación del Estado, como la complementación de las *Bucólicas* con las *Geórgicas* en Virgilio, esta pampa intimista y virginal permanecerá inédita en la sensibilidad rioplatense hasta que su insistencia en la belleza de esos terrenos llanos de escasa pero salvaje variedad se engarce con el ecologismo fundamentalista, bienpensante, desde mediados de 1970. Sólo entonces se creará, en una notable hipérbole, que el paisaje/no-paisaje de Hudson puede tener operancia real. La pampa de Hudson no es, a todas luces,

ni el pequeño jardín cultivado ni el parque ecléctico: las frágiles especies en la que nadie antes había reconocido hermosura no pueden ser cultivadas en mezquinos fragmentos de tierra. Así, la reserva ecológica en Buenos Aires parece una caricatura de los vastos espacios arcádicos de Hudson; y sin embargo su nombre, que tan ajustadamente podría ser levantado por los cultores de la sensibilidad verde, jamás es mencionado, porque la sensibilidad verde supone, con menor inteligencia que Hudson, que ningún clisé intelectual le ordena la mirada.

Hudson describió, en Argentina y Uruguay, el momento que la inspiración modernista argentina en el siglo xx eligió como referencia mítica. Pero, paradójicamente, las décadas de 1840-1870 fueron las que anunciaron y orientaron la transformación radical, posterior a 1880, de esta escena arcádica pintada diversamente por Hudson y Blanes, transformación en gran parte definida, como lo sabían Sarmiento y Hudson, por las experimentaciones de los compatriotas ingleses y americanos de Hudson, que establecen una punta de lanza en la introducción del *comfort* para la habitación; del jardín cultivado; de la cruce de animales; del negocio de ovejas; y por supuesto: del ferrocarril, de los puentes, de los frigoríficos. Todavía, como en la época que recuerda Mark Twain en *Huck* y describe Sarmiento en sus *Viajes*, la tecnología asomaba tímida y apenas alteraba el equilibrio entre naturaleza y civilización. La Arcadia de Hudson, el hogar pampeano virgen, es exactamente opuesta a las figuraciones pintorescas de Sarmiento, que sin embargo selecciona sus motivos del mismo mundo que conoció Hudson. Pero Hudson rechaza la técnica, desprecia toda inmigración, y condena la civilización. Sus textos podrán ser leídos sólo cuando el proyecto progresista rioplatense esté cumplido, mostrando su cara ambigua, como ilustración de un mundo de felicidad sólo recuperable en clave estética.

Si, finalmente, observamos la deriva de estos tópicos en el Plata del siglo xx –el ‘pintoresco’ sarmientino ligado a la transformación de la pampa recurriendo a la experiencia norteamericana; el ‘clásico sublime’ de Blanes, remitiendo a un tiempo mítico para inyectar en la violenta transformación valores eternos; la Arcadia intangible de Hudson– veremos cómo la figuración europea de Blanes permanece en la orilla argentina, mientras que la impronta de Sarmiento, paradójicamente, es utilizada con fervor por el ‘pequeño país’, Uruguay, en aspectos bien disímiles, pero articulados: la legislación forestal, la variedad estética en el arte y en las intervenciones territoriales, el entusiasmo por el turismo, el peso, en fin, del modelo norteamericano que llevó, a mediados del siglo xx, a considerar su experiencia política como modelo del *Welfare State* para los escritores anglosajones. Y algunos aspectos de la gracia pampeana que describe Hudson tal vez sólo puedan experimentarse actualmente en el Uruguay, que hoy traduce entusiasmado las versiones del norteamericano de infancia argentina y adultez inglesa que pareció adelantar –precisamente por su distancia respecto de la cultura rioplatense de entonces– los problemas de la ‘civilización’.

Bibliografía

- Bolton, Herbert E. (1933): “The Epic of Greater America”. En: *The American Historical Review* 38, 3.
- Borges, Jorge Luis (1974 [1941]): “Sobre ‘The Purple Land’”. En: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, pp. 733-736.

- Coni, Emlio A. (1969): *El gaucho. Argentina-Brasil-Uruguay*. Buenos Aires: Solar-Hachette.
- Danto, Arthur C. (1997): *After the End of Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Downing, Andrew Jackson (1991 [1841]): *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening, Adopted to North America; with a View to the Improvement of Country Residences*. New York: Dover Publications.
- Elliot, John H. (1992): "De Bry y la imagen europea de América" En: *América (1590-1634) de Theodor de Bry*. Edición facsimilar de los catorce libros sobre América publicados por la familia de Bry. Madrid: Siruela, pp. 7-13.
- Gorelik, Adrián (1998): *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Haber, Alicia (1994): "The Making of an American Artist". En: *The Art of Juan Manuel Blanes*. Fundación Bunge y Born/Americas Society. Verona: Valdonega, pp. 33-79.
- Hudson, Guillermo Enrique (1979 [inglés 1918]): *Allá lejos y hace tiempo*. Traducción, estudio preliminar y notas de Alicia Hebe Viladoms. Buenos Aires: Kapelusz.
- (1984 [inglés 1892]): *Un naturalista en el Plata*. Traducción de Violeta Shinya. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica.
- (1992 [inglés 1885]): *La tierra purpúrea*. Traducción Idea Vilariño. Montevideo: Instituto Nacional del Libro.
- Larocque Tinker, Edward (1964): "The Centaurs of America". En: *Centaurs of Many Lands*. Londres: J. A. Allen, pp. 50-51.
- Manthorne, Katharine Emma (1994): "Brothers under skin. Blanes Gauchos and the Delineation of the Frontier Types of American West". En: *The Art of Juan Manuel Blanes*. Fundación Bunge y Born/Americas Society. Verona: Valdonega, pp. 151-200.
- Marx, Leo (1964): *The machine in the garden*. Oxford: Oxford University Press.
- Pozzo, Fernando (1989 [1941]): "Semblanza de Hudson". En: Hudson, Guillermo Enrique: *Páginas escogidas*. Buenos Aires: Losada, pp. 9-33.
- Príamo, Luis y otros (2000): *Buenos Aires, ciudad y campaña. Fotografías de Esteban Gonnet, Benito Panunzi y otros, 1860-1870*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Antorchas.
- Price, Uvedale (1810): *Essays on the Picturesque, As Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*. London: J. Mawman, Poultry.
- Prieto, Adolfo (1996): *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1963 [1845]): *Facundo*. Buenos Aires: Losada.
- (1993): *Viajes por Europa, África y América 1845-1847 y Diario de Gastos*. Edición crítica a cargo de Javier Fernández. Buenos Aires: Colección Archivos-Fondo de Cultura Económica.
- (1900 [1879]): "Arquitectura doméstica". En: *Obras Completas*. Editor A. Belín Sarmiento. Buenos Aires: Imprenta y Litografía Mariano Moreno, tomo XLVI, pp. 89-106.
- Turner, Frederick Jackson (1920): "The Significance of the Frontier in American History". En: Turner, Frederick Jackson (ed.): *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt and Co., pp 1-38.
- Webster's Third New International Dictionary* (1986). Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc., vol. I.