

Imágenes intersubjetivamente referenciables: el Álbum Pallière y la cultura visual durante la década de 1860 en Buenos Aires.

Masán, Lucas Andrés.

Cita:

Masán, Lucas Andrés (2017). *Imágenes intersubjetivamente referenciables: el Álbum Pallière y la cultura visual durante la década de 1860 en Buenos Aires. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/348>

XVI JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

9 al 11 de agosto de 2017

Mar del Plata-Buenos Aires

Mesa N° 65

Publicaciones gráficas en los siglos XIX y XX:

actores, públicos, lenguajes y métodos.

Título de la ponencia: Imágenes intersubjetivamente referenciables. El *Álbum Pallière* y la cultura visual durante la década de 1860 en Buenos Aires.

Autor: Mg. Lucas Andrés Masán.

Pertenencia institucional: Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Jurídicos (CIEP)-UNCPBA/ CONICET.

Resumen

En este trabajo tenemos como objetivo estudiar la imagen en su contexto político y social a través de una publicación gráfica de la segunda mitad del siglo XIX. Para ello tomamos como unidad analítica un conjunto de litografías pertenecientes al álbum *Escenas Americanas* (1864-1865) del artista Jean León Pallière (1823-1887), también conocido como *Álbum Pallière*. Nos proponemos establecer vinculaciones entre dichos registros iconográficos y el escenario artístico del Buenos Aires en la década de 1860 buscando relevar las posibles funciones de aquellos en un contexto de renovación de la cultura visual urbana. Lejos de intentar arribar a conclusiones definitivas, ofrecemos las preguntas más significativas que este trabajo deja abiertas, lo cual pretende ser una vía de entrada en la profundización de la imagen como fuente histórica y herramienta heurística.

Palabras clave: Imagen – Costumbrismo – Indicios – Pallière.

A modo de introducción

Nuestra investigación pretende examinar los registros iconográficos y la concepción de los mismos en su contexto político y social. Dicha elección radica en el rol creciente que ha ido adquiriendo el arte dentro del análisis histórico gracias a su

potencialidad heurística,¹ así como en la potencialidad que presenta la imagen como documento histórico.² Si lo visual, por su propia naturaleza se inscribe como un “sitio desafiante de la interacción social”,³ un ejercicio analítico anclado en los documentos icónicos puede arrojar claves sobre los cambios que la cultura visual comenzaba a experimentar en el espacio porteño, y que paulatinamente configuraron un modo de ver⁴ el campo, sus habitantes y costumbres. Por tal motivo, nos proponemos abordar las piezas que componen el *Álbum Pallière* como índices visuales, es decir huellas⁵ de una época – la década de 1860- caracterizados por profundas transformaciones.

Buscando conectar las imágenes con el “contexto del cual proceden”⁶ organizamos el siguiente trabajo en cuatro secciones. En primer lugar, damos cuenta de la trayectoria del autor y las características de su producción. En la segunda parte, exploramos las singularidades del ambiente artístico porteño para ubicar a la obra en su atmósfera de elaboración, relevando los sitios en los cuales aquella circula. Luego, examinamos algunas de las modificaciones que experimentaba la ciudad de Buenos Aires, deteniéndonos en la transformación de la cultura visual urbana durante las décadas de 1850-1860. Finalmente, situamos las imágenes del *Álbum Pallière* como iconografías que permiten imaginar geografías y habitantes lejanos en un escenario de reconfiguración del horizonte visual. Prescindiendo de abordar las imágenes como un recurso ilustrativo, buscaremos indagar en sus potencialidades como fuente histórica, en tanto consideramos que permitieron construir universos visuales intersubjetivamente referenciables para los

¹ José Emilio Burucúa (Dir), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Volumen I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 16.

² Sobre la utilización de la imagen como fuente véase entre otros: Mario Díaz Barrado, “Imagen e Historia” en *Ayer, n° 24: imágenes e historia*, Madrid, Marcial Pons, 1996, pp. 17-24; Fernando Arcas Cubero, “La imagen antes de la fotografía: grabado, pintura y caricatura de prensa en el siglo XIX” en *Ayer... op. cit.*, pp. 25-39; Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005; Tomás Pérez Vejo, “Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: dos ejemplos de uso de las imágenes como herramienta de análisis histórico” en Fernando Aguayo y Lourdes Roca, *Imágenes e Investigación Social*, México, Instituto Mora, 2007, pp. 50-74; Peter Burke, “Cómo interrogar a los testimonios visuales” en Palos, Joan Luis y Carrió Invernizzi, Diana (Dir.), *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, pp. 29-40; Tomás Pérez Vejo, “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas” en *Memoria y sociedad* 16, n° 32, 2012, pp. 11-25.

² Emilia Montaner López, “León Ambroise Gauthier. Un pintor viajero” en *Anales del Museo de América*, n° 14, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2006, p. 228.

³ Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 21.

⁴ John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

⁵ Como señala Georges Didi-Huberman, la imagen es más que un corte practicado en el mundo de lo visible, y se inscribe como “una traza visual del tiempo que quiso tocar”. De allí la importancia de su estudio, en tanto puede ofrecernos claves explicativas que exceden el mero análisis de las palabras en el estudio del pasado. Véase Georges Didi-Huberman, “Cuando las imágenes tocan lo real” en AA. VV., *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 9.

⁶ Peter Burke, “Cómo interrogar...” *op. cit.*, p. 38.

miembros de una comunidad. Por intersubjetivamente referenciables nos referimos a la cualidad edificante de la imagen, en tanto se inscribe como constructora de realidades⁷ para un grupo determinado: los consumidores de estas iconografías, y más precisamente el público porteño.

Pallière y sus *Escenas americanas*

Jean León Pallière (1823-1877) nació en Río de Janeiro el 1 de enero de 1823 en un ambiente familiar artístico: su padre Arnaud Pallière, había sido pintor del monarca portugués João IV, y desembarcó en Brasil en 1817 como miembro de la “misión francesa”⁸ en aquel país. Jean León transcurrió los primeros años de su vida en la ciudad carioca hasta 1830, momento en el cual se trasladó a Francia: allí cursó estudios bajo la dirección de Francisco Picot,⁹ hasta 1849 cuando se radicó nuevamente en Río de Janeiro. Al año siguiente obtuvo en la Academia de Bellas Artes carioca, una beca para profundizar su formación artística en Roma, concretamente en la Academia francesa de dicha capital. Durante este período formativo Pallière alternó su residencia en Italia con visitas a países como Marruecos, España y Francia; y en 1855 se establece en Buenos Aires hasta 1866, año en el cual regresa a Francia -donde permaneció hasta su fallecimiento, el 12 de febrero en 1887 en Lloris-.

Su permanencia en nuestro país durante el período 1855-1866, estuvo dominada por su residencia en la ciudad de Buenos Aires, sitio de significativa consideración en su formación, ya que el propio Pallière señaló que dicha ciudad representó: "la Academia en donde me hice artista".¹⁰ Y en efecto, fue dicho escenario el cual le permitió no sólo *hacerse artista*, sino también enseñar a serlo, dictando clases tanto en la Escuela Normal -instaurada por la sociedad de beneficencia-, como en su propio taller -ubicado en la calle Cuyo-¹¹ o en la Escuela de Bellas Artes de Belgrano, fundada por él mismo en 1866.¹²

En términos generales, su obra está compuesta por una nutrida iconografía, realizada en distintos soportes y con diversas técnicas que incluían la litografía, la

⁷ Aludimos a la noción según la cual la imagen no “refleja” o “ilustra” la “realidad”, sino que la “modela” y “construye”. En este último sentido, seguiremos aquí la línea trazada entre otros por el historiador Peter Burke al considerar a la imagen un valioso instrumento en el estudio del pasado, el cual permite “dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones”. Véase Peter Burke, *Visto y no visto... op. cit.*, p. 12 y ss.

⁸ Emilia Montaner López, *op. cit.*, p. 228.

⁹ Ricardo Piccirilli (Dir.), *Diccionario Histórico Argentino, Tomo V: LL-P*, Buenos Aires, Artes gráficas, 1954, p. 633.

¹⁰ José León Pagano, *Historia del arte argentino. Desde los aborígenes hasta el momento actual*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944, p. 134.

¹¹ Ricardo Piccirilli (Dir), *op. cit.*, p. 634.

¹² Emilia Montaner López, *op. cit.*, p. 228.

acuarela y el óleo. En virtud de este acervo plástico fue valorado por sus contemporáneos “tanto por su talento como por su espíritu”,¹³ e inscripto en la época -al igual que otros artistas como Prilidiano Pueyrredón- como representante de la escuela pictórica francesa.¹⁴ Considerado el mayor ilustrador de mediados del siglo XIX,¹⁵ además de un destacado pintor costumbrista de la campaña que plasmó "los tipos, usos y costumbres del campo argentino",¹⁶ Pallière cultivó una variedad de temas: escenas rurales, urbanas, de interior y de paisaje, entre sus producciones más significativas. De allí que José León Pagano afirmara que el pintor nos ha legado "una versión doméstica del gaucho, mostrándonos su aspecto afectivo".¹⁷ Y es que -como expresa Laura Malosetti Costa- Pallière “recorrió el país con la expresa intención de crear un repertorio de escenas costumbristas”,¹⁸ en virtud de lo cual muchas de sus obras fueron producto de bocetos o anotaciones de viajes, que luego trasladaba a otros formatos.¹⁹

Precisamente durante su residencia en el país, Pallière experimentó viajes por distintos puntos de Sudamérica: ²⁰ en 1858 visitó Rosario, Saladillo, Fraile Muerto, Río Tercero, Totoral, Río Cuarto, Achiras, Portezuelo, San Luis y Mendoza.²¹ Pasó la cordillera de los Andes para llegar a Chile, y atravesando el desierto de Atacama arribó a Salta; de allí transitó Tucumán, Santiago del Estero, Córdoba y regresó a Buenos Aires. En 1860 viajó por Brasil, y en 1864 por el Litoral donde "remontó los ríos Uruguay y Paraná llegando hasta Misiones".²² Este heterogéneo itinerario le permitió tomar contacto con diversas geografías y personas, las cuales volcará en sus producciones.

A raíz de estos desplazamientos surgió *Escenas americanas*, publicación que fue impresa en los talleres litográficos de Jules Palvilain, ubicado en la calle Potosí 38.²³ La distribución se hizo en 26 entregas periódicas, desde mayo de 1864 hasta agosto de

¹³ *El Mosquito. Periódico satírico burlesco con caricaturas*, 15/10/1865.

¹⁴ *La Tribuna*, Buenos Aires, 24/7/1858.

¹⁵ Alfredo González Garaño, "Prefacio" en *Catálogo de exposición de Jean León Pallière, 1823-1887*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1935.

¹⁶ Bonifacio Del Carril, *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina, 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 69; Roberto Amigo, "Período 1830-1900" en AA. VV., *Pintura Argentina. Breve panorama del período 1830-1970*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999, p. 6.

¹⁷ José León Pagano, *op. cit.*, p. 134.

¹⁸ Laura Malosetti Costa, "El siglo XIX" en *Hipotecario en el Arte*: <http://www.hipotecarioarte.com/mas-textos/el-siglo-xix/>, p. 16.

¹⁹ Roberto Amigo, "Período 1830-1900" *op. cit.*, p. 6.

²⁰ Jean León Pallière, *Diario de un viaje por la América del sud*, Buenos Aires, Peuser, 1945.

²¹ Aníbal Aguirre Saravia, "Travesías de antaño" en AA. VV. *Travesías de antaño: catálogo de Exposición*, Pabellón de Bellas Artes, UCA, 2006, p. 21.

²² *Ibíd.*

²³ Bonifacio Del Carril, *op. cit.*, p. 69.

1865,²⁴ en la Casa Fusoni hermanos, calle Cangallo 99.²⁵ En total, el *Álbum Pallière* consta de 52 imágenes, de las cuales la gran mayoría corresponden a territorio argentino,²⁶ con un singular acento en las geografías y personajes de Buenos Aires y sus alrededores.

Según refiere Marta Penhos, las litografías que componen el *Álbum Pallière* “fueron apreciadas en Buenos Aires como un espejo en el que los porteños podían mirarse y reconocer lo propio local”.²⁷ Cabe agregar que algunas de estas producciones se divulgaron en publicaciones europeas como el *Illustrated London News* inglés y *L'Illustration* parisina, entre otras.²⁸ Una de las posibles causas de esta amplia circulación es la propia naturaleza iconográfica de las obras, pues hacían referencia “a la vida de los remotos gauchos”,²⁹ información valiosa para un continente Europeo en plena expansión económica del sistema capitalista durante la segunda mitad del siglo XIX.³⁰

El *Álbum* supuso así un corolario de los viajes de Pallière y sus apuntes plásticos, representando también un elemento visual catalizador por medio del cual podemos medir la intensidad de los intercambios visuales en el Buenos Aires de mitad del siglo XIX, concretamente en la década de 1860. Por tratarse en su mayoría de paisajes argentinos y fundamentalmente bonaerenses, nos detendremos en las piezas que aluden a estas geografías en vínculo con el ambiente artístico porteño que las contiene y modela.³¹

El ambiente artístico porteño y los espacios de difusión de las obras

La ciudad de Buenos Aires experimenta una metamorfosis profunda a comienzos de la segunda mitad decimonónica. El ocaso del régimen rosista en la batalla de Caseros (1852) trajo una reestructuración del país,³² en la cual la posición de Buenos Aires resultó

²⁴ Aníbal Aguirre Saravia, *op. cit.*, p. 8.

²⁵ Antonio Pillado, *Diccionario de Buenos Aires o sea Guía de forasteros*, Buenos Aires, Provenir, 1864, p. 139.

²⁶ De las 52 litografías que componen el *Álbum*, 44 aluden a la geografía argentina –con una preponderancia de Buenos Aires- 4 a Brasil, 2 a Chile, y 1 a Bolivia y Uruguay respectivamente. Creemos que ello se debe no sólo al recorrido efectuado durante su viaje, sino también a la dilatada permanencia del artista en territorio porteño durante los años citados. Cfr. Sylvia Iparraguirre, “Prilidiano Pueyrredón-León Pallière”, en AA. VV., *Pintura argentina. Panorama del período 1810-2000*, Buenos Aires, Banco Velox, 2001, p. 17; Marta Penhos, Comentario sobre La pulpería (Campaña de Buenos Aires)” en webstite del Museo Nacional de Bellas Artes: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8166>.

²⁷ Marta Penhos, *op. cit.*

²⁸ Alejo González Garaño, *Pallière. Ilustrador de la Argentina, 1856-1866*, Buenos Aires, Sociedad de Historia Argentina, 1946, p. 8.

²⁹ Sylvia Iparraguirre, *op. cit.*, p. 17.

³⁰ Eric Hobsbawm, *La era del capital: 1848-1875*, Buenos Aires, Crítica, 2006 (1975), pp. 14-15.

³¹ Por cuestiones de extensión, no analizaremos las 52 imágenes que componen el *Album Pallière*. En virtud de los alcances de esta pesquisa, nos centraremos en 5 de ellas, y más específicamente aquellas que aluden al mundo rural.

³² Entre las obras más significativas que han abordado este fenómeno véase: Tulio Halperín Donghi, *Proyecto y construcción de una nación*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982; Oscar Oszlak, *La formación*

singular: se había declarado provincia autónoma, y producto de la negativa a firmar la Constitución de 1853 contó -desde abril de 1854- con una carta constitucional propia. Ello hizo que durante casi una década, la nación en formación quedara escindida en dos partes: el Estado de Buenos Aires por un lado y la Confederación Argentina por otro. La unión nacional³³ se materializaría primero en 1861, con el triunfo de las tropas porteñas en la batalla de Pavón, lo cual provocaría el fin de la Confederación Argentina, la asunción de Bartolomé Mitre en la presidencia y el traslado de la capital de Paraná a Buenos Aires.

No obstante estos avatares, durante el período de secesión (1852-1862), Buenos Aires pretendió encarnar “la única causa legítima -la de la civilización y el progreso- que debía proyectarse hacia el resto de las provincias”.³⁴ Por tratarse de una sociedad dinámica que experimentaba profundas transformaciones, pero donde también “coexistían procesos de antiguo y nuevo cuño”,³⁵ existió una nota característica que articuló tal metamorfosis: un consenso civilizatorio anclado en un ideal de progreso³⁶ asociado a la educación, la expansión económica, y el desarrollo industrial.³⁷

En consonancia con lo anterior, la ciudad asiste a una significativa modificación en su ambiente pictórico, el cual adquiere dinamismo durante las décadas de 1850 y 1860 con la presencia -temporal o permanentemente- de numerosos artistas. De entre ellos podemos mencionar a los siguientes: provenientes de Italia Baldassarre Verazzi (el cual arribó al país en 1855), Ignacio Manzoni (llegó en 1851, aunque se estableció definitivamente a partir de 1857) y el genovés José Murature (el cual estuvo durante el período 1825-1840, para regresar luego del exilio en Montevideo, en 1852). Verazzi estuvo más abocado a la producción de naturalezas muertas y paisajes,³⁸ Manzoni destacó como pintor de temas históricos y retratos,³⁹ y Murature en cambio, se caracterizó por la

del Estado argentino, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982; Marta Bonaudo (Dir), *Nueva Historia argentina, Tomo IV: Liberalismo, Estado y orden burgués*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999; Hilda Sabato, *Historia de la Argentina, 1852-1890*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012; Beatriz Bragoni y Eduardo Míguez (Coord), *Un nuevo orden político. Provincias y Estado Nacional, 1852-1880*, Buenos Aires, Biblos, 2010.

³³ Hilda Sabato, *Historia de la Argentina... op. cit.*, p. 68.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Hilda Sabato, *La política en las calles. Entre el voto y la movilización, Buenos Aires, 1862-1880*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 42.

³⁶ Hilda Sabato, *Historia de la Argentina... op. cit.*, p. 100.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ El Museo Nacional de Bellas Artes conserva su obra *Retrato de caballero y niña* (1858), y cabe mencionar también *Alegoría del general Mitre; Retrato alegórico del general Urquiza* (1860).

³⁹ Entre las obras más significativas de Ignacio Manzoni, cabe mencionar *La batalla de Pavón* (1861). Como señala Roberto Amigo, Verazzi y Manzoni mantuvieron durante los años '50 una puja artística, de las cuales los medios de la época se hicieron eco, encontrando Manzoni mayor apoyo por parte de los

producción de escenas navales, probablemente motivado por su formación como Almirante.

También residía en la ciudad desde 1854 Prilidiano Pueyrredón -hijo del ex Director Supremo del Río de la Plata, Juan Martín de Pueyrredón- quien desempeñó numerosas actividades en la escena porteña, llegando a ser un referente cultural en su época. Pueyrredón se desempeñó como pintor, ingeniero, arquitecto, urbanista y paisajista, realizando numerosas obras públicas en el escenario porteño hasta 1870, año de su muerte: reformas como la pirámide de Mayo o la Iglesia del Pilar, la Plaza de la Victoria, la Quinta de Olivos⁴⁰ o la proyección del Puente Barracas⁴¹ son sólo algunos ejemplos.

Además de Pueyrredón, Manzoni, Murature y Verazzi, arribó a Buenos Aires el 20 de octubre de 1857⁴² proveniente de Inglaterra Henry Sheridan (1833-1860). Su producción estuvo centrada en el paisaje, especialmente escenarios europeos, posiblemente traídos como bocetos o ejercicios plásticos que luego perfeccionó durante su estadía en Buenos Aires. Precisamente Pallière junto a este último realizará, en junio de 1859, una exposición artística que se llevó a cabo en el Hotel Roma y que contó con más de 60 trabajos, entre óleos y acuarelas de ambos artistas.⁴³ El periódico *La Tribuna* exhortaba al público del siguiente modo:

“Para los que viven envueltos en las cosas materiales de la vida, cuyo trote no ha destruido del todo el gusto por el arte, una visita al salón de la calle San Martín, es un dulce momento, un reposo donde se respira otro aire, donde se gozan otras impresiones y donde se pasa bien, una media hora”.⁴⁴

mismos. La explicación que ensaya Amigo es que ello se debió a que: “Un público en formación prefería los contrastes violentos de luz de la pintura del milanés, acorde con el gusto por la pintura a la antigua en un incipiente mercado de arte porteño”. Véase Roberto Amigo, “Comentario sobre El asado”: <http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/2890>.

⁴⁰ Francisco Bullrich, “La Arquitectura: El clasicismo romántico” en José Luis Romero y Luis Alberto Romero, *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos. Tomo I. Desde la Conquista hasta la Ciudad Patricia*, Buenos Aires, Altamira, 2000, p. 434.

⁴¹ Sobre la labor de Pueyrredón en el espacio público porteño véase entre otros: Arminda D’Onofrio, *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944, pp. 61-74; Silvina Ruiz Moreno de Bunge, *Historia de los parques en la pampa*, Buenos Aires, El Ateneo, 1998, p. 96; Vicente Cutolo, *Nuevo Diccionario biográfico argentino (1750-1930). Tomo V: N-Q*, Buenos Aires, Elche, 1968, p. 621; Roberto Amigo, Félix Luna y Patricia Giunta, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999; José Alemán, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2011.

⁴² Mariano Galazzi, “Henry Sheridan and the beginnings of Argentine art” en *Irish Migration Studies in Latin America*, vol. 7, n° 2, 2009, p. 232.

⁴³ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁴ *La Tribuna*, Buenos Aires, 11/5/1859.

En un contexto de proliferación de artistas, la pintura oficiaba como un espacio multiplicador de experiencias estéticas, y por la suma de 10 pesos el público podía acceder a este “dulce momento”, contemplando “otro aire” en las obras de Pallière y Sheridan.⁴⁵ Asimismo, otro espacio en el cual Pallière exhibió sus piezas –y en el cual estuvo a la venta el *Álbum Pallière*- fue el almacén naval Fusoni Hermanos, ubicado en la calle Cangallo 99.⁴⁶ Dedicado a la venta de productos vinculados a las artes y oficios –desde vidrios, metales, papel pintado o espejos; hasta pinturas, esculturas o joyería-, hacia finales de la década de 1850 Fusoni se transformaría en el mayor importador de objetos vítreos de la ciudad.⁴⁷ Su peculiaridad residía en combinar la oferta de bienes variados con la gran afluencia de público,⁴⁸ y se caracterizaba también por officiar de lugar de intercambio entre los artistas, donde estos –además de comprar sus elementos de trabajo- compartían experiencias, conceptos y aprendizajes, nutriéndose unos de otros. Aparte de sus actividades comerciales, Fusoni oficiaba como un escenario propicio para la exposición artística, teniendo en sus vitrinas obras pictóricas del propio Pallière, Pueyrredón y Sheridan, entre otros. Considerada como “la antesala de los Salones Nacionales”,⁴⁹ en cierto sentido este sitio impulsó bases de circulación y criterios de exhibición para lo que serían las exposiciones del Ateneo a fines del siglo XIX y luego, la primera muestra de Arte Nacional.⁵⁰

⁴⁵ Para tomar dimensión del valor de esta entrada, conviene señalar a modo de ejemplo que la suscripción mensual al periódico *La Tribuna* costaba 40 pesos, *El correo del domingo* 25, *El mosquito* 20 y a la *Revista del Plata* 15. Bautizarse salía 20 pesos para los blancos y 10 para los que no lo eran. Un poste de ñandubay para alambrar un campo oscilaba entre los 9 y 10 pesos, mientras que una carta sencilla costaba 1 peso –y 5 una certificada-. Tomar un diligencia dentro de la ciudad rondaba entre los 3-10 pesos por asiento–dependiendo el horario y la distancia-, al tiempo que la cuota mensual para un miembro del *Club del Progreso* era de 75 pesos, el *Club de Residentes* 70 y el *Club del Plata* 60. Un certificado de nacimiento, casamiento, comunión o bautismo costaba 20 pesos, realizar una sepultura rondaba los 100 pesos, las tarjetas fotográficas valían 120 pesos. Un sombrero rondaba los 35 pesos, mientras que un poncho de paño rondaba los 60-80 pesos; 7 pesos un par de alpargatas y 25 un par de zapatos. *El Mosquito, periódico satírico-burlesco*, año 1, n° 1, Buenos Aires, 24/5/1863; Carlos Pellegrini (red) *Revista del Plata. Publicación mensual consagrada al progreso material de los Estados del plata*, Segunda época, n° 1, noviembre de 1860; Antonio Pillado, *op. cit.*, pp. 50-52 y 119-121; Eduardo Olivera (Dir.), *Anales de la Sociedad Rural Argentina, Primer volumen (desde septiembre de 1866, hasta diciembre de 1867)*, Buenos Aires, Imprenta Americana, 1867, p. 130; *Registro estadístico del Estado de Buenos Aires, 1859*, Buenos Aires, Porvenir, 1859, p. 156.

⁴⁶ Antonio Pillado, *op. cit.*, p. 299.

⁴⁷ Daniel Schávelzon, Patricia Frazzi, y Francisco Girelli, “Aportes para el estudio del vidrio plano en la arqueología (observaciones en la Casa Alfaro, San Isidro)” en *Urbania*, Vol 4, Buenos Aires, Cooperativa arqueológica, 2015, pp. 91-111.

⁴⁸ *La Tribuna*, Buenos Aires, 5/12/1860.

⁴⁹ Arminda D’Onofrio, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁰ Nos referimos al Salón Nacional de 1911. Véase Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Exposiciones históricas en la Argentina III. De la Exposición Internacional del Centenario (1910) a la creación del Salón Nacional (1911)” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n° 36, Granada, 2006, pp. 197-206.

Espacios como el Hotel Roma y especialmente Fusoni Hermanos oficiaban entonces como lugares de consumo y circulación de iconografías, insertos a su vez en una trama de ampliación de la cultura visual urbana,⁵¹ entendida esta como una nueva forma de experimentación icónica y de consumos culturales.⁵² Ambos lugares compartían una funcionalidad neurálgica para las *Escenas Americanas*: representaban sitios en los cuales era posible -e incluso se estimulaba- “mirar”.

La cultura visual en Buenos Aires durante la década de 1860

Las transformaciones políticas y sociales antes apuntadas estuvieron atravesadas por un factor de singular relevancia, vinculado al componente migratorio: entre 1855 y 1869 la población virtualmente se duplica y la tasa de foráneos crece por encima de los 13 puntos.⁵³ Dicha alteración demográfica supuso numerosas variaciones, entre ellas la modificación de la sociabilidad urbana,⁵⁴ y como parte de estos desarrollos comienzan a incorporarse nuevos espacios de reunión e intercambio como los salones de recreo, constituidos en emplazamientos destinados a la experimentación estética y el deleite visual. En estos recintos se popularizó la circulación de imágenes, y dicha mutación se vio acompañada por un conjunto de mecanismos culturales basados en elementos visuales tradicionales –como la pintura o el grabado- y novedosos –como la fotografía-, tendientes a generar prácticas icónicas entre los “curiosos porteños”.⁵⁵ Dentro de este marco de ampliación de la visualidad, la particularidad que expresaban aquellos sitios⁵⁶ es que permitían “mirar el mundo moderno en su multiplicidad de aspectos”.⁵⁷

Tales experiencias novedosas de la cultura visual se encuentran subtendidas a su vez, por la proliferación de soportes y medios tecnológicos que contribuyen a la modificación del universo visual. Por un lado, la fotografía daba sus primeros y decisivos

⁵¹ Roberto Amigo, “Prilidiano Pueyrredón...” *op. cit.*, p. 37.

⁵² Ana María Telesca y Roberto Amigo, “La curiosidad de los porteños. El público y los temas de vistas ópticas en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)” en *Historia de la fotografía. Memoria del V Congreso de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires, 1997, p. 33.

⁵³ Se pasa de 91.395 habitantes en 1855 a 177.787 en 1869, siendo la tasa de extranjeros de un 36 % y 49 % respectivamente. Cfr. Julio Maeso (Red), *Registro Estadístico del Estado de Buenos Aires, correspondiente al semestre 1ro. de 1855*, Buenos Aires, Imprenta porteña, 1855, p. 14; De la Fuente, Diego (Dir), *Primer Censo Nacional de la República Argentina*, Buenos Aires, Porvenir, 1869, p. LI.

⁵⁴ Para un análisis sobre los cambios en la sociabilidad porteña durante este período ver Pilar González Bernaldo de Quirós, *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

⁵⁵ Ana María Telesca y Roberto Amigo, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁶ De entre estos lugares –podían contarse 14 para la época-, cabe destacar al Gabinete de Barracas, el Salón del Recreo y el Gabinete Óptico. *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

pasos: a comienzos de la década de 1850 hubo un gran desarrollo de aquella merced al abaratamiento de los costos de reproducción con la introducción del ferrotipo y el papel albuminado.⁵⁸ Precisamente este último aspecto posibilitó la circulación de álbumes fotográficos⁵⁹ como *Recuerdos de Buenos Ayres*, publicado en 1864 por Esteban Gonnet.⁶⁰ Por otra parte, la litografía se extendía con acentuada intensidad y la caricatura se inscribía como protagonista de una forma de abordaje crítico e irónico de la realidad, siendo el periódico *El Mosquito* -fundado por el litógrafo francés Henri Mayer en 1863-, un exponente de esta modalidad: vinculando caricaturas y humor político como parte de su identidad,⁶¹ *El Mosquito* se presentaba a sí mismo como un “periódico satírico-burlesco con caricaturas.”⁶²

Así, la extensión de la fotografía, la litografía, la caricatura y la pintura contribuyen a la conformación de un escenario caracterizado por una renovación de técnicas y procedimientos con miras a generar diferentes piezas icónicas. Tal diversidad iconográfica supone al mismo tiempo una indagación por parte de los consumidores, los cuales encontraban en los diversos acontecimientos visuales ya sea información, placer o experiencias novedosas: se trataba de ver el mundo circundante desde diversas aristas. En este contexto, elementos y motivos que habían sido depositarios de atención como las escenas de costumbres,⁶³ adquieren una vitalidad renovada en vínculo con las nuevas técnicas y tecnologías disponibles, de manera tal que convivirán antiguas prácticas visuales –como la pintura, y en especial la de costumbres-, con otras novedosas –como la fotografía o los juegos ópticos-. Ejemplo de ello es la inclusión de la imagen *Carretas de campaña* (imagen 1) en *Recuerdos de Buenos Aires* (1864) de Gonnet, o las pinturas de temática rural como *Apartando en el corral* (imagen 2) de Prilidiano Pueyrredón (1861). Además, la persistencia de las escenas rurales en la cultura visual porteña se intensifica

⁵⁸ Roberto Amigo, “Prilidiano Pueyrredón...” *op. cit.* p. 45.

⁵⁹ Para un análisis de documentos fotográficos y relatos de viajeros como modo de legitimación territorial véase Inés Yujnovsky, “La conquista visual...” *op. cit.*; Inés Yujnovsky, “Fotografía de un viaje en el tiempo...” *op. cit.*

⁶⁰ Esteban Gonnet, *Recuerdos de Buenos Ayres*, Buenos Aires, Musy, 1864.

⁶¹ Para un análisis de esta publicación entendida como catalizadora del espectáculo político y promotora del entendimiento de hechos políticos y sociales véase Gionco, Pamela. “De arenas, escenas y otras cuestiones públicas. Espectáculos y convergencia cultural en las páginas de *El Mosquito*” en Szir, Sandra (Coord) *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016, pp. 87-112.

⁶² *El Mosquito, periódico satírico-burlesco*, año 1, n° 1, Buenos Aires, 24/5/1863.

⁶³ A modo de ejemplo, cabe citar que las imágenes que retratan los usos y costumbres de los habitantes del territorio americano encuentra una larga tradición que se remonta hasta el siglo XVIII. Véase Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005; Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

con la producción de obras costumbristas por parte de artistas que, como Prilidiano Pueyrredón o Pallière, comienzan a cultivar este género.



Imagen 1. Esteban Gonnet – *Carretas de la campaña* (1864).
Fotografía sobre cartulina, 25 x 36 cm. Biblioteca Digital Trapalanda.



Imagen 2. Prilidiano Pueyrredón – *Apartando en el corral* (1861)
Óleo sobre tela, 62 x 81 cm, colección Fortabat.

En esta atmósfera, el álbum *Escenas americanas* no se inscribe como un pasaje anecdótico, pues su naturaleza nos revela una preocupación por el relevamiento de geografías y tipos sociales, y la propia factura litográfica nos habla de una circulación y difusión de tales imágenes que excede los límites de una muestra o exhibición de arte. Pallière ofrecerá en sus producciones una palpable atmósfera campesina, relevando características de sitios, personajes, paisajes, animales, vestimentas y objetos de manera exhaustiva. Creemos que estas elecciones plásticas se inscriben como parte de lo que Peter Burke denominó como un “repertorio” artístico⁶⁴ epocal.⁶⁵ En definitiva, si en el acto de creación artística entran en juego elementos no sólo plásticos, -formales y/o compositivos- sino también experienciales, culturales e ideológicos⁶⁶, penetrar en la naturaleza de estos registros iconográficos nos permitirá “desmontar procedimientos”⁶⁷ por medio de los cuales se concibieron ciertos espacios y habitantes de Buenos Aires y la campaña.

Escenas intersubjetivamente referenciables

Como señala Sandra Szir, analizar la visualidad de los objetos implica “examinarlos no sólo por su valor estético sino también por su sentido y su capacidad de definir experiencias visuales en un contexto histórico particular”.⁶⁸ En tal sentido, las obras que ponemos a consideración representan una porción significativa del *Álbum Pallière*, en especial por la preponderancia de los escenarios rurales en estas *Escenas* en desmedro de otras atmósferas.⁶⁹ De acuerdo a ello, seleccionamos litografías que aluden a lo rural y dan cuenta de su variedad: se trata de *Pulpería de campo* (imagen 3) *Riña de gallos* (imagen 4), *La Pulpería (Campaña de Buenos Aires)* (imagen 5), *No te vayas, luz nacida* (imagen 6) y *El gato, baile campestre* (imagen 7).

⁶⁴ Peter Burke, *Visto y no visto... op. cit.*, p. 182.

⁶⁵ Cabe destacar la producción de escenas rurales por parte de Prilidiano Pueyrredón durante el período 1860-1867. Entre sus obras más destacadas están *Un alto en la pulpería* (c. 1860); *Un alto en el campo*, *El rodeo*, *Apartando en el corral* y *Los capataces* (1861); *Un domingo en los suburbios de San Isidro* (1864), *Parada de carretas en San Isidro* (1867), *Tormenta en la pampa* (c. 1865).

⁶⁶ Fernando Arcas Cubero, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁷ Una operatoria similar ensaya Marta Penhos en torno a la figura del indígena durante el siglo XIX. Véase Marta Penhos, “Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX” en AA. VV., *Arte y antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Espigas/Telefónica, 2005, p. 16.

⁶⁷ John Berger, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁸ Szir, Sandra (Coord) *op. cit.*, p. 60 infra.

⁶⁹ De las 52 litografías que componen *Escenas Americanas*, 27 aluden a escenas rurales, 10 a motivos urbanos o suburbanos, 10 a paisajes y otras 5 de dubitable clasificación en este breve esquema.



Imagen 3. *Pulpería de campo*, del álbum *Escenas Americanas* (1864-1865).
Litografía s/ papel, 22 x 28 cm, col. privada.



Imagen 4. *Riña de gallos*, del álbum *Escenas Americanas* (1864-1865).
Litografía s/ papel, 22 x 28 cm, colección privada.



Imagen 5. *La pulpería -campaña de Buenos Aires-*, del álbum *Escenas Americanas* (1864-1865).
Litografía s/ papel, 22 x 28 cm, col. privada.



Imagen 6. *No te vayas, luz nacida...*, del álbum *Escenas Americanas* (1864-1865).
Litografía s/ papel, 22 x 28 cm, col. privada.



Imagen 7. *El gato, baile campestre.*
Litografía s/ papel, 22 x 28 cm, colección privada.

En primer lugar, cabe mencionar que desde los albores del siglo XIX autores como el inglés Emeric Essex Vidal (1791-1861), el litógrafo suizo César Hipólito Bacle (1794-1838), el pintor local Carlos Morel (1813-1894), artistas viajeros como Raymund Monvoisin (1794-1870) y Johan Mauritz Rugendas (1802-1858) o el ingeniero saboyano Charles Pellegrini (1800-1875), habían realizado distintas producciones sobre los usos y costumbres de los habitantes de estas geografías.⁷⁰ En virtud de ello, las *Escenas Americanas* forman parte de una “tradición pictórica”⁷¹ que contaba con medio siglo de existencia y que posaba su mirada sobre las características que identificaban –desde su mirada- a los distintos espacios y tipos sociales.

En segunda instancia, estas imágenes de Pallière se sitúan como fragmentos de un repertorio epocal que pone de relieve la atmósfera rural en el ámbito urbano –como los ejemplos mencionados de Gonnet y Pueyrredón-, y más precisamente en una tradición “pintoresca”, entendida como una categoría estética que configura el universo

⁷⁰ Algunas obras de estos artistas son *Pictoresque illustrations of Buenos Ayres and Montevideo* de Essex Vidal (1820), *Cielito* de Pellegrini (1828), *Pulpería de campaña* de Bacle (1833), *Payada en la pulpería* de Morel (1840), *Soldado de Rosas* de Monvoisin (1842) o *Parada en el campo* de Rugendas (1845). Sobre estos artistas véase: Roberto Amigo, “Período 1830-1900” *op. cit.*, pp. 5-8; Roberto Amigo, “Beduinos en la pampa” en *Historia y sociedad*, nº 13, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2007, pp. 25-43; Roberto Amigo, “Carlos Morel. El costumbrismo federal” en *Caiana*, nº 3, 2013, pp. 1-10; Pablo Diener, “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas” en *Historia. Publicación del Instituto de Historia*, Nº 40, Vol. II, Pontificia Universidad Católica de Chile, julio-diciembre de 2007, p. 285-309.

⁷¹ Peter Burke, “Cómo interrogar...” *op. cit.*, pp. 34-35.

observacional y experiencial del foráneo dentro de "un escenario diferente al del mundo cotidiano del viajero",⁷² pero que al mismo tiempo permite representar estos lugares como "un fragmento que en forma metonímica basta para evocar la inmensidad".⁷³ En este sentido, apreciamos emplazamientos recurrentes, como la pulpería y el rancho; actores que pueblan las obras, como el gaucho y la campesina; ciertos paisajes como la llanura rural; animales, encarnados en el caballo o el gallo; disposiciones corporales despreocupadas o de galanteo; y caracterizaciones de los personajes con sus vestimentas típicas y sus objetos característicos como el lazo, el rebenque o la guitarra. Al mismo tiempo, estas imágenes presentan un marcado énfasis en el motivo del gaucho⁷⁴ como un hombre seductor y en algunos casos, altivo. Mientras el rancho se presenta como un sitio sensual y apacible,⁷⁵ la pulpería evoca un espacio propicio para la sociabilidad y el intercambio, la actualización y el comercio. En cualquier caso, las escenas y argumentos plasmados por Pallière no representan peligro alguno para la "civilización" en ciernes: mientras los ambientes de interior expresan momentos de ocio o diversión, los espacios exteriores aparecen dominados por la llanura, presentando una marcada horizontalidad, la cual "parte la lámina en dos",⁷⁶ ofreciendo una escena por debajo de la misma, y "por encima una amplia porción de cielo".⁷⁷

En tercer término, si "el desplazamiento en el espacio se vincula con la adquisición de conocimientos",⁷⁸ el viaje es lo que permite salvar las distancias entre el objeto/escena a conocer y el artista. En tal sentido Pallière, al presentar estas imágenes las inscribe como puntos de conexión, salvando las distancias entre el público y la escena representada, entre el observador y lo observado: desplaza el significado del territorio "desconocido" y permite "conocer/lo".

Finalmente, si consideramos que las imágenes "son representaciones de datos de la realidad visual que además se presentan como nuevas experiencias visuales",⁷⁹ estas escenas pueden ser incluidas como parte de un repertorio ampliado –a raíz de una cultura

⁷² Pablo Diener, *op. cit.*, p. 286.

⁷³ Marta Penhos, "Comentario sobre Idilio criollo" en sitio web del Museo Nacional de Bellas Artes: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/70100>.

⁷⁴ Para un abordaje de la problemática del gaucho véase: Carlos Mayo y otros, "Debate. Gauchos, campesinos y fuerza de trabajo en la campaña rioplatense" en *Anuario IEHS, N° 2: Gauchos, campesinos y fuerza de trabajo en la campaña rioplatense*, Tandil, UNCPBA, 1987.

⁷⁵ Laura Malosetti Costa, "El siglo XIX" *op. cit.*, p. 16.

⁷⁶ Marta Penhos, "Comentario sobre Idilio criollo" *op. cit.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a finales del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 17.

⁷⁹ Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar... op. cit.*, p. 23.

visual renovada- que posibilitaba y alentaba a los habitantes de la ciudad a ver el mundo en su multiplicidad de perspectivas. Al mismo tiempo, implican un intercambio, pues lo visual por definición representa un espacio para la disputa y la interacción, reciprocidad propuesta por Pallière al “evocar” el costado “improductivo” del habitante del mundo rural: los personajes se entregan a diversas actividades -bailando, descansando, galanteando o bebiendo- que no se inscriben en el inventario deseable del nuevo sistema económico dominado por la explosión del ganado lanar. No obstante estas presencias “improductivas”, incluidas como parte del repertorio icónico epocal, nos revelan un indicio: cierta necesidad de relevamiento de los habitantes de aquellos territorios, así como también sus espacios de sociabilidad, actividades y geografías.⁸⁰ Este clima reinante encontrará su clímax con la implementación del Primer Censo Nacional en 1869⁸¹ bajo la presidencia de Domingo F. Sarmiento.

En tiempos de conformación del Estado argentino, estas imágenes presentan un doble valor: por un lado como testimonios visuales de una época en la cual lo visual experimentó una explosión en la ciudad de Buenos Aires; y al mismo tiempo nos ofrecen huellas sobre el camino trazado por un artista que vio el mundo con ojos de viajero, y por qué no, también con una “mirada imperial”.⁸² Tal vez, estas inscripciones pueden ser consideradas “estrategias de inocencia”,⁸³ en virtud de las cuales se re-presenta al individuo de manera homologada, en un contexto de relevamiento geográfico y configuración estatal anclado en un acuerdo civilizatorio.

Consideraciones finales

El breve recorrido aquí efectuado nos permitió posicionar al artista y sus *Escenas americanas* en un contexto específico como el ambiente artístico porteño, y dentro del mismo como parte de un grupo de artistas que posan su mirada sobre los motivos rurales. Al mismo tiempo, esta inclusión forma parte de un proceso de mayor espesor y densidad, como lo es la renovación de la cultura visual porteña durante las décadas de 1850 y 1860, momento en el cual la iconografía de costumbres adquiere un renovado vigor. Ello nos permitió concebir las producciones de Pallière como fragmentos de un entramado que

⁸⁰ Por razones de extensión no incluimos aquí la obra *El agrimensor*, la cual puede ser consultada para graficar este aspecto en particular. Véase Jean León Pallière, *Escenas americanas... op. cit.*

⁸¹ Diego De la Fuente (Red), *op. cit.*

⁸² Utilizamos el término “mirada imperial” en el sentido que le otorga Mary Louise Pratt. Especialmente vinculada a la idea de posesión de aquel que mira, observa y posee al otro. Véase Mary Louise Pratt, *op. cit.*, p. 35.

⁸³ *Ibíd.*, p. 36.

revela la necesidad de expandir el horizonte perceptivo –tierra adentro- y dar cuenta de los usos y costumbres de otras geografías, dentro de las cuales adquiere protagonismo la atmósfera rural.

El trabajo realizado nos permite entonces proponer interrogantes a futuro para estos testimonios visuales: teniendo en cuenta que Pallière pasó más de una década en el país -y la mayor parte de dicha estancia corresponde a la ciudad de Buenos Aires-, consideramos relevante subrayar que el artista se abstuvo de retratar el interior de los espacios privados de la ciudad, aunque si retrató interiores públicos como la Catedral de Buenos Aires y el Teatro Colón. Sus escenas rurales en cambio, retratan espacios interiores tanto privados –*El asado, La cuna, Interior del rancho, Un nido en la pampa, La tejedora o La hamaca*- como públicos –*La pulpería, Riña de gallos o El baile del gato*, por ejemplo-. Esto lleva a preguntarnos, por un lado por qué Pallière enfoca su mirada sobre la intimidad de los personajes rurales más que sobre la población urbana; y por otro, interrogarnos acerca de la funcionalidad que podrían representar estas imágenes, concebidas para ser consumidas en el ámbito urbano.

Creemos que la profundización en el estudio de estos registros puede contribuir a comprender las claves sobre las cuales se construyeron estos espacios y la caracterización de los mismos. De allí la importancia que adquieren estas iconografías: su vigor perduró algo más de “media hora”.⁸⁴

⁸⁴ *La Tribuna*, Buenos Aires, 11/5/1859.