



Isabel Valverde Zaragoza

Universitat Pompeu Fabra. España

@ isabel.valverde@upf.edu  0000-0003-0665-4307

Diego G. Rey Aristimuño

Doctorando en Humanidades, línea de investigación Arte y Naturaleza.

Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.

@ diegogereardo.rey01@estudiante.upf.edu  0009-0008-7486-7949

■ Recibido / Received
12 de noviembre de 2023

■ Aceptado / Accepted
28 de noviembre de 2023

■ Páginas / Pages
De la 101 a la 114

■ ISSN: 1885-365X

Aproximaciones a las ideas de origen y desierto en la pintura de paisaje argentina a finales del siglo XIX

Approaches to the ideas of origin and wilderness in Argentine landscape painting at the end of the 19th century

RESUMEN:

Análisis de las ideas de belleza, naturaleza y origen, en la pintura de paisaje de fines del siglo XIX en Argentina, y una aproximación a su rol en la construcción del imaginario de espacio natural argentino de finales del siglo XIX. Este puñado de conceptos componen un conjunto de elementos más amplio, en muchos casos disímiles, que serán parte del relato del Estado moderno. Para una acercamiento más preciso se analiza una obra del artista Augusto Ballerini, la cual es representativa de la época por su recorrido e impacto en el medio artístico y social del momento.

PALABRAS CLAVE:

paisaje, origen, belleza, territorio, desierto, *wilderness*.

ABSTRACT:

Analysis of the ideas of beauty, nature and origin, in landscape painting at the end of the 19th century in Argentina, and an approach to its role in the construction of the imaginary of Argentine natural space at the end of the 19th century. This handful of concepts make up a broader set of elements, in many cases dissimilar, that will be part of the story of the Modern State. For a more precise approach, a work by the artist Augusto Ballerini is analyzed, which is representative of the time due to its journey and impact on the artistic and social environment of the moment.

KEY WORDS:

Landscape, origin, beauty, territory, desert, *wilderness*.

1. Introducción

Cuando nos situamos frente a una pintura de paisaje observamos el espacio representado, la manera en que se ha realizado técnicamente; jugamos a identificar elementos y nos deja-

mos trasladar a ese sitio que nunca hemos pisado y que tan siquiera sabemos si realmente existe; palpamos una aparente fuga de nuestra realidad más inmediata creyendo que aquello que tenemos frente a nosotros se encuentra en un estadio diferente, incluso superior. En ciertas ocasiones, nos detenemos en las acciones de diminutos personajes que puedan estar allí y pensamos cómo sería estar en el lugar y en ese momento, en resumen: nos entregamos a un juego aparentemente libre, pintoresco y sin sujeciones, todo a partir de una imagen y una mirada simple y poética del artista. Pero todo ello es falso, en realidad asistimos a la trampa de la supuesta neutralidad e inocencia de aquello que *a priori* se presenta inofensivo, y no solo ello, en concordancia con valores universales que operan bajo estructuras subjetivas de complejo funcionamiento y recorrido. En todo este juego el artista busca «entresacar de la corriente caótica e infinita de lo inmediatamente dado una parte, concibiéndola y configurándola como un todo autocontenido y autónomo y cercenando los hilos que la vinculan con el universo para volver a tejerlos autorreferencialmente» (Simmel, 2013). En otras palabras: se trata de manipular, moldear y dar un sentido propio, recortando elementos de la naturaleza para darles una nueva organización, frecuentemente desde ideas como «armonía» o «sublime», que permitan «disfrazar» las operaciones de sentido que discurren por debajo de la imagen creada. A partir de ello, tal como define Silvestri, entendemos el paisaje como «fragmentos en los que un ensamble de objetos naturales y artificiales son reconstruidos estéticamente y reconocidos socialmente, a los que se le atribuyen determinados significados» (Silvestri, 2002).

En la historia del arte sabemos que las obras no se componen de ojos y manos «neutras», ellas están atravesadas por pensamientos de época, situaciones políticas, discursos estéticos del momento e intereses de diverso orden que atraviesan la producción creativa y toman partido en cada trabajo. La pintura de paisaje ha sabido jugar en el escenario de la imagen inofensiva casi como ninguna, tal vez porque ciertos rasgos que presenta como la idea de remitirnos a un origen puro de las cosas —punto que más adelante desarrollaremos— ha contribuido con gran eficacia a que ello sea observado como algo que tiene en sí mismo un sentimiento trascendental que supera toda subjetividad crítica.

La representación del paisaje en la pintura fue un motor fundamental para desarrollar modos de ver los espacios naturales. En el caso que aquí se investiga, las obras realizadas por los llamados artistas de la segunda mitad del siglo XX, y particularmente por los denominados de la «generación del ochenta» en la Argentina de fines del siglo XIX, tuvieron un rol fundamental en la construcción del imaginario nacional sobre la naturaleza y el paisajes. La maquinaria política y cultural puesta a funcionar unos años antes, generó un discurso visual acorde al proyecto de nación el cual se consolida en las últimas décadas del siglo XIX en Argentina. La pintura de paisaje realizada en esos tiempos era parte de un entramado discursivo más amplio, que conformó las maneras de comprender entre otras cosas, el espacio natural argentino, determinando los vínculos y la observación del mismo con tal nivel de penetración social, que a día de hoy aún ejerce gran influencia.

En la primera parte del artículo se propone clarificar algunas ideas como origen, belleza y desierto/*wilderness*, con el fin de tener herramientas que permitan analizar la pintura de paisaje de fines del siglo XIX en Argentina. En la segunda parte, se aborda una obra de Augusto Ballerini a partir de dichos conceptos.



2. Belleza, naturaleza y origen para una narrativa nacional

2.1. LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDEAS DE BELLEZA Y PUREZA A PARTIR DE LA NATURALEZA

«¡Paraná delicioso! Tú no me ofreces sino imágenes risueñas, impresiones placenteras, sublimes inspiraciones: tú me llamas á la dulce vida, la vida de la virtud y la inocencia. ¡Cuántos goces puros! ¡Cuán deleitosas fruiciones plugo a tu Hacedor prepararnos en tu seno! En medio de tus aguas bienhechoras, de tus islas bellísimas, revestidas de flores y de frutos; entre el aroma de tus aires purísimos; en la paz y la armonía de la humilde cabaña hospitalaria de tus montes... ¡allí, allí es donde se encuentra el Edén perdido, los dorados días que el alma anhela!».¹

El texto realizado por el pintor, docente, escritor y librero Marcos Sastre (1808-1887), integrante del Salón Literario y del grupo de intelectuales argentinos denominado como «Generación del 37», narra con impronta romántica sus impresiones sobre el río Paraná. Cabe recordar que Sastre se instala en la localidad de San Fernando a comienzos de la década de 1840, sitio donde escribe *El Tempe Argentino*, un estudio más poético que científico sobre la flora, la fauna, insectos, hongos y la geografía del delta del Paraná e ilustrado con grabados realizadas por el propio autor. En este breve pasaje citado aparecen ideas como «Edén», «humildad» y «pureza en el origen», evocadas a partir de la vivencia y contemplación de la naturaleza. Ligado a ello figuran términos como el de «goce» y «bellísima», que terminan de dibujar la mirada que el autor tiene sobre ese río y la experiencia que le genera al contemplarlo. Actitud y enfoque que estaría en concordancia con una mirada pretendidamente desprovista de toda contaminación del progreso, replicando el modelo de huida y búsqueda en la naturaleza de aquello considerado trascendente y esencial. Pero él no será el único, digamos que es una práctica propia de la época que tendrá un desarrollo en Argentina a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y que, en el caso de las artes plásticas, alcanzará su manifestación más acabada en las pinturas de los artistas de la generación del ochenta. Cabe recordar que la quinta edición de *El Tempe Argentino* es de 1881, texto que gozó de gran notoriedad en su momento. En esos años la naturaleza era un tema presente en escritores, intelectuales y artistas de la época. Entre ciencia y arte, mirada pretendidamente objetiva y lírica, se construye el relato de Sastre, como de tantos otros intelectuales y artistas, algo que encontrará eco en otras disciplinas y producciones culturales a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, como ser en los paisajes de Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) o las pinturas posteriores de Augusto Ballerini (1857-1902), por tan solo indicar algunos autores, situando el tono de la obra entre una descripción pormenorizada, aunque sin abandonar la clave romántica que encontramos a lo largo del siglo XIX. Ello nos recuerda las imágenes de Conrad Martens (1801-1878), realizadas tiempo antes entre 1833 y 1834, quien fuera el artista que acompañara a Charles Darwin (1808-1882) en la segunda etapa del viaje del *Beagle*, donde el dato científico convive con una mirada evocadora y poética.²

1/ Sastre, M. (11 de diciembre, 1953?). Impresiones en el Río Paraná. *La ilustración Argentina*, Museo de Familias (n.º 1), 2.ª época.

2/ Para una aproximación al tema ver: Penhos, Marta (2018). *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Ampersand.



Volviendo a Sastre, el párrafo citado es parte de un texto más amplio el cual abre el primer número de la segunda época del periódico literario *La Ilustración Argentina* —publicación de gran influencia—, marcando un elemento dominante en ciertas pinturas y textos del momento, a saber: la idea de *belleza y pureza* en la naturaleza como factores intrínsecos de la concepción del paisaje. Estos conceptos se sitúan desde una mirada en clara sintonía con el romanticismo europeo, dado que la evocación del paisaje natural expresaría la idea de un origen con el fin de recordar los tiempos originarios donde la «pureza natural» era la instancia previa al origen de un grupo social, religioso, o como en este caso: de una nación. Origen y naturaleza se hallan en el centro del relato fundacional del proyecto moderno. El tercio que terminaría de conformar esa estructura sería la idea de belleza. El origen en la naturaleza se traduce como la belleza en estado puro, salvaje, no alterada por el hombre, situada en el «Edén perdido» y manifestada y transitada desde el «goce», tal como escribe Sastre, la cual sería previa a toda concepción y creación humana, que a su vez es anhelada y donde se expresan cada uno de sus factores de manera desatada, natural y «originaria».

Una de las llaves para vincular la idea de naturaleza asociada a la de origen, y a su vez a la categoría de belleza, la podemos detectar en la estética romántica, de gran presencia a lo largo del siglo XIX. El sujeto romántico se vinculó con la naturaleza de manera cercana, la consideraba un lugar idílico anterior a la civilización, sin reglas, reflejo de su alma primitiva y libre, a la vez que acosada por el modelo de progreso moderno. La naturaleza fue la representación de lo ilimitado e infinito, es decir, inmaterial e inaccesible. Cuando Sastre se refiere a la idea de Edén perdido, nos señala un espacio anterior a toda organización social compleja, al cual ya es imposible acceder por su desaparición, del que quedan tan solo algunos destellos en las impresiones que podemos obtener al contemplar la naturaleza.

Para comprender la vinculación de naturaleza a la idea de origen y belleza es interesante abordar el concepto de «*wilderness*» vinculado a una mirada romántica y que a la vez permitirá introducir la noción de «desierto».

2.2. CONCEPTO DE ORIGEN EN LAS IDEAS DE DESIERTO Y WILDERNESS

Entre las acepciones de la palabra desierto que se pueden encontrar en el Diccionario de la Real Academia Española se hallan dos que resultan significativas: 1. adj. Despoblado, solo, inhabitado; 3. m. Lugar despoblado o en el que no hay gente.³ Lo que ambas definiciones brindan es la idea de un espacio donde no hay presencia humana, con lo cual el desierto no remitiría a un espacio agreste, sino a lo no-humano, aquello donde el hombre no ha llegado y está inhabitado.

En inglés, el término *wilderness*, de difícil traducción al castellano, reflejaría el concepto de naturaleza en estado puro, salvaje, sin modificación por la intervención humana. A pesar que comúnmente se cree que su origen es anglosajón tal como lo comprendemos hoy día, el concepto surge en Europa con el final del Romanticismo, ligado a la Selva Negra alemana y a algunos pensadores de su área de influencia, aunque rápidamente emigra hacia Estados Unidos y es allí donde realmente se desarrolla y adquiere su fuerza. Para los primeros

3/ Diccionario de la Real Academia Española: <https://www.rae.es/>.



colonos que llegaron a las costas de los Estados Unidos, la naturaleza era un medio hostil y peligroso que se debía dominar y transformar necesariamente. Esta lucha se acaba convirtiendo en una tarea casi religiosa, pues la naturaleza salvaje es considerada un símbolo de las fuerzas del mal, de la anarquía que se debe redimir y transformar. Por ello, para un pionero estadounidense, la naturaleza forma parte de su identidad nacional, hasta el punto que termina estableciéndose una relación moral entre ella y el hombre. «La relevancia cultural de Wilderness [...] representa para la mentalidad americana la idea de un enfrentamiento inevitable con una voluntad hostil. El Nuevo Mundo de los pioneros, del *frontiersman*, y un “otro” mundo inconmensurable» (Rametta, 2011).⁴

Con figuras como Henry David Thoreau (1817-1862), Ralph Waldo Emerson (1803-1882) y el escritor James Fenimore Cooper (1789-1851) la concepción estadounidense de la naturaleza como algo peligroso evoluciona y pasa a convertirse en admirable, en un signo de su identidad, en la reivindicación de un espacio vital para el hombre: la naturaleza salvaje ya no es un lugar para domesticar, sino un espacio que se debe preservar, en la medida en que colabora en el desarrollo de la personalidad humana, le acerca a la belleza y posibilita su felicidad. Mediante el reencuentro con la naturaleza los individuos adquieren confianza con ellos mismos, lo que posibilita su autogobierno (Thoreau, 2018). Lo cual estaría en concordancia con ideas liberales, reivindicando la libertad del individuo y el vínculo solitario con la naturaleza. Por ello algunos autores afirman que Estados Unidos hunde las raíces de su democracia en la naturaleza, en sus bosques y praderas, con lo cual se observa que es un concepto vinculado a su proyecto político capitalista.

Llegados a este punto, vale detenernos y profundizar en la idea de que el desierto —y en este caso *wilderness*— como concepto ligado a la construcción de la identidad de un grupo social no es algo nuevo, ya lo vemos reflejado en varios relatos sagrados y religiosos: «El desierto fue igualmente una fuente de inspiración constante para los autores sagrados, tema particularmente querido de los profetas. Para describirlo utilizan varios términos, cada uno con un matiz específico, pero que en ningún caso traducen el concepto general que nosotros tenemos de desierto. El término más común de los empleados por la Biblia es, en hebreo, *midbar*, que en su origen significa “conducir” “apacentar” (el ganado). Se utiliza para describir una región solitaria, pero no totalmente estéril o desprovista de vegetación y agua, pues se trata de una región de pastoreo» (Florentino Díez, 1978).

El valor de identificar el desierto como área fértil y asociada a la vida es fundamental, tal como se verá más adelante. La importancia de rastrear este origen bíblico radica en que la impronta religiosa del concepto de *wilderness* estará estrechamente ligada a su nacimiento y a la traducción de la Biblia al inglés realizada en sus diferentes versiones entre los siglos XVI y XVII. El desierto bíblico, vinculado a la idea de tierra desordenada y deshabitada, y que, a la vez, paradójicamente, «designa vida silvestre, vida salvaje, tierra virgen y sin cultivar, liga con el paradigma agro-pastoril de la ideología judeocristiana, que tiene una difusión en la cultura puritana estadounidense» (Rametta, 2011). La pregunta que cabe hacer aquí es si esa misma línea de pensamiento no encuentra eco en la Argentina. El modelo agroexportador y la conquista de desiertos, tan propia de las últimas décadas de finales del siglo XIX en Argentina,

4/ Traducción del autor.



se podría vincular por un lado con la idea de lo salvaje, pero, por otro, con un modelo de territorio y división del mismo entendido como desierto con potencialidad de vida. En tal caso, la tierra es «fundada» al ser plantada, cuidada y cosechada (proceso de gran carga simbólica). Se humaniza esa naturaleza y se revitalizan procesos fundacionales ligados a lo divino. La idea de un pueblo que no olvida sus orígenes en el desierto, forjando en ese espacio una fuerte identidad que luego trascenderá y será un aspecto intrínseco de la memoria identitaria, aparece en cantidad de relatos de países y grupos sociales de diversa índole: desde la llegada de los colonos en el *Mayflower* en 1620, dando pie al relato imaginario fundacional de los Estados Unidos, hasta el arribo de los inmigrantes en diferentes partes de Argentina, como los galeses en la provincia de Chubut en la Patagonia en 1865, por tan solo señalar algunos ejemplos. En todos ellos, la idea de cultivar la tierra, aquella que era desierta en un comienzo, tiene una carga de profundo contenido sobre el origen, creación y fundación del espacio categorizado previamente como «salvaje».

Vemos que el desierto es parte esencial del mito fundacional de grupos sociales a lo largo del tiempo. Ejemplo de ello son los relatos del pueblo judío en la Biblia: «Cuando Israel atravesó el Jordán, tras el Éxodo de Egipto hacia la Tierra Prometida, selló la primera etapa de su historia. Fue algo como decir adiós a su vida errante. De nómada se convirtió en pueblo sedentario, con hogar fijo. Sin embargo, aunque el desierto quedó de la otra parte, históricamente hablando, el recuerdo de aquella experiencia quedó profundamente grabado en sus gentes, como enseña imborrable para su vida posterior» (Florentino Díez, 1978). La identidad, primero configurada a partir de una etapa errante, de expulsión o huida de algún sitio: el paraíso, Egipto, Inglaterra, Gales, España, Italia, etc., está en la base de muchos de los mitos fundacionales. En los orígenes de pueblos conformados a partir de la inmigración, como es el caso de muchos países de América, es constitutivo de su relato, y es el desierto el escenario fundamental, aunque no como lugar árido, sino como territorio donde se origina un sentido nuevo y se forja un pacto y una identidad, un espacio fértil donde nacerán ideas y sentimientos de pertenencia. Es por tales motivos por los que el desierto como concepto narrativo contiene una gran riqueza y valor estratégico de cohesión para diversas sociedades.

A estas alturas cabe señalar que toda esa visión que se conformará es totalmente negacionista de las culturas originarias. Comprender el desierto como territorio vacío, inhumano, es situar a las culturas que allí habitaban desde antes en un lugar no-humano y no aceptar su cultura como tal, basándose en una perspectiva occidental europea. El concepto de belleza asociado a la naturaleza y origen, tanto desde el punto de vista romántico como desde la idea de desierto/*wilderness*, será una categoría fundamental para estructurar un relato acerca del territorio nacional de impronta racista y legitimadora de genocidios a los pueblos originarios.

2.3. BELLEZA, NOSTALGIA Y SENTIMIENTO DE «AMENAZA»

A la hora de querer analizar el paisaje hay un elemento fundamental que no podemos soslayar: el sujeto. Con ello nos referimos al individuo en ese paisaje que va dibujando el imaginario y la forma en que es caracterizado y situado en el territorio de la naturaleza en el marco de un proyecto de Estado. Como se verá, la idea de sujeto nacional, estará ligada estrechamente a la de origen, naturaleza y paisaje.



«El sujeto que habita y transcurre en *wilderness* modifica su estatus y cualidades en función de una nueva manera de comprender la sociedad, pero también de concebir el territorio. Ahora ese desierto es sinónimo de libertad. Vale recordar que la definición del término *wilderness* es la condición del animal salvaje y, metonímicamente, el lugar del animal como un lugar anárquico más allá del control humano» (Rametta, 2011). Ese gaucho libre, viviendo fuera de las organizaciones burocráticas de la civilización, fue idealizado a fines del siglo XIX. La narrativa literaria acompañó y consagró al personaje, a veces en clave romántica, otras histórica y en otras tantas en tono humorístico. Al momento que se consolida el proceso de conformación del Estado moderno en la Argentina, la idea de una figura en extinción, símbolo de una patria casi perdida, con mezcla de nostalgia y fascinación a la vez, será fundamental para organizar el ideario de sujeto en el nuevo organigrama del territorio nacional de la época.

De la exaltación en la construcción de sujetos integrados a una sociedad, modelo que permite agrupar individuos bajo lineamientos de la civilización, donde la idea de grupo social funciona como unidad organizacional del modelo de civilización urbano, se pasa a la idealización nostálgica del individuo, y a algo aún más funcional al discurso: su paulatina extinción. La forma de pensar el gaucho dentro de este ciclo temporal de pasado y final, aumenta su figura fantasmagórica y exacerba el mito gauchesco como «ser patrio». Algo de esto ya estaba plasmado en el libro *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), escrito por Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), al referir a la figura de un caudillo gauchesco de provincia como Facundo Quiroga, que por esa misma condición generaba una gran fascinación. Algo similar ocurría en paralelo con la idea del individuo libre, alejado de las grandes ciudades en Estados Unidos:

Al huir a los márgenes exteriores de la tierra poblada y de la sociedad, así decía la historia, un individuo podía escapar de las restricciones de la vida civilizada. El aguamiel entre los escritores que celebraban el individualismo fronterizo era casi siempre nostálgico; lamentaron no solo una forma de vida perdida, sino también la muerte de los hombres heroicos que habían encarnado esa vida.⁵

Ideas que conectan con ese Edén perdido del que habla Sastre en el párrafo citado. Si bien es escrito décadas antes del momento donde se idealiza al gaucho y su entorno natural, lo que se observa es una continuidad en la mirada romántica del sujeto en la naturaleza, y cómo el individuo en ese entorno remite a la búsqueda de un origen extraviado, vinculado a la verdad y a la belleza de esa naturaleza no corrompida por la modernidad. Ideas diversas como progreso y nostalgia; urbanización y Edén perdido, son fragmentos de un discurso de términos contradictorios que van construyendo una narrativa de época, que para nada es monolítico, aunque así se pretenda, sino que permanentemente encuentra puntos donde fugar en distintas direcciones.

Ese desierto salvaje y fuera del orden en Estados Unidos, encarnaba en el sujeto la síntesis del propio paisaje idealizado, es un ser indivisible del espacio natural, es parte del *wilderness*,

5/ Cronon, Williams (1995). *The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature*. New York, USA: William Cronon, ed., *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, W. W. Norton & Co., p. 69.



sin ser ese otro que es eliminado. «El proceso inmigratorio fuerza a repensar el sujeto nacional y no es casualidad que se acuda a aquel que está en los márgenes, en las fronteras» (Cronon, 1995). Al redefinirse el sujeto que habita el espacio se apela a aquella figura que genera fascinación y es situada dentro del desierto salvaje. Con lo cual el paisaje traza una forma del individuo nacional, vinculado a todo aquello que está fuera de la organización del Estado, planteando una paradoja: Lo nacional está encarnado en aquel que se halla lejos de la burocracia y la ley del Estado, al cual, a su vez, según el proyecto moderno de Estado y nación, ese nuevo aparato burocrático urbano es lo que le da un marco de sentido y pertenencia: «Al imaginar que nuestro verdadero hogar está en el *wilderness*, nos perdonamos a nosotros mismos los hogares que realmente habitamos [...] dualismo que coloca a los seres humanos fuera de la naturaleza» (Cronon, 1995). Si se piensa la naturaleza como opuesta a los lugares que habitamos, y esta como una construcción: ¿Cómo podemos pensarnos fuera de la naturaleza, incluso de lo salvaje, si ello es una construcción? Entonces, ¿podemos situarnos fuera de aquello que creamos? Aun cuando esa separación tiene un sentido ordenador para explicar lo importante y trascendental de lo urgente y necesario, presenta una contradicción de base. Pese a ello, esto sea tal vez la estrategia dual que se estableció en la modernidad argentina de la segunda mitad del siglo XIX al querer separar, identificar e incluso oponer, para poder dar un sentido a cada uno de los espacios que en definitiva la propia sociedad del momento estaba creando. Sin esa oposición contradictoria no se podrían haber justificado ideas y acciones. Por ejemplo: cultura versus naturaleza. Incluso han sido ideas tan inflexibles como por ejemplo la oposición entre humano e inhumano, que muestran que esa rigidez lo que ocultaba era una brutal consciencia edificante y una intención civilizadora de la paradoja.



La falacia de la oposición de lo «humano» frente a lo «no-humano», está en la base de la concepción de *desierto* en Argentina (o *wilderness* en Estados Unidos). Ello generó una eliminación de matices que permitió establecer un dispositivo ideológico de profundo calado. Incluso, cuando este aparato es empleado para reivindicar la naturaleza como espacio fundamental, el vaciado de la complejidad que realmente abarca es aún mayor. Idealizar la naturaleza como territorio salvaje, ausente de toda humanidad, es además de un acto de negación de los pueblos originarios —algo ya mencionado— una forma de construir lo enigmático, desconocido y fuera de las leyes en el territorio de lo lejano; es aquello que está del otro lado de las fronteras y límites establecidos que ordenan el espacio, lo que a su vez genera una enorme fascinación, dado que despierta el sentido casi mítico o religioso de la idea de origen, dando inicio a un relato que parte de un espacio de caos y vacío: el desierto. Por eso es que se podría arriesgar más a decir que el desierto es la ausencia temporal de relato, entendiendo que lo que se halla del otro lado de la frontera no tiene siquiera un orden narrativo; mientras que eso que es situado dentro de los márgenes es parte de un relato, aunque sea de forma precaria. Al contarse —o pintarse— ese espacio denominado desierto, comienza a ser andando, siendo ya parte del mapa de la civilización. Es por ello que el andar se transforma en la manera de estar en el desierto, y es esa acción la que genera una narrativa, ya sea visual o en palabras. No hay otra forma de hacerlo que estando allí en la pampa, frente a una montaña o en la orilla de un lago, tal como lo realizara Sastre y tantos otros.

2.4. ORIGEN Y BELLEZA

La idea de origen podría resumirse con el siguiente arco argumentativo: presencia en un escenario natural y de apariencia infinita, donde un grupo de personas se traslada y —ya sea porque son expulsados de otro sitio por las razones políticas o religiosas que se quieran— peregrina por ese territorio vasto y adverso, para encontrar un sitio de pacto inquebrantable que sentará las bases de ese grupo humano, dando de esa manera origen y comienzo a una nueva etapa. Ese espacio inabarcable y «vacío», será el escenario ideal en el cual asumir dichos compromisos y «llenarlo» de relato, e incluso saturarlo de narrativa, el cual, al ser observado en diversas oportunidades o incluso rememorado, siempre se verá —y buscará— esa belleza brutal que representa el punto originario de las cosas. De allí la importancia de la narración, ya sea en palabras o imágenes, dado que es la llave que permite, no sin cierta nostalgia, recordar y conmemorar, y de ese modo volver por un rato a transitar el desierto y huir de lo inmediato.

Pintar el desierto será mucho más que representar espacios inmensos, sino más bien pensar y comunicar paisajes de éxodos, nacimientos, pactos, búsqueda y consolidación. El origen generado a partir de traslado, pacto y consolidación estará asociado a ideales eternos y verdades inquebrantables que sentarán las bases, en este caso, de una nación. La belleza estará en la fascinación por la consolidación de esos conceptos eternos, que unen sus raíces en una naturaleza salvaje a la cual se acude a ese Edén perdido cada vez que es necesario y en peregrinación, ya sea de forma alegórica, artística o real. Cuando se piensa en el desierto, no es un espacio árido y vacío, es un lugar repleto de ausencias negadas —culturas anteriores que allí habitan o habitaron— que a su vez son sepultadas por la idea de «éxodo, elección y consolidación», será aquello que podemos denominar como «origen». Es en ese entramado donde no queda lugar para otro cosa más que para la imposición de un relato iconográfico acorde a dicho proceso. Ese relato se basará en un ideario de belleza sobre el territorio salvaje, visto en una primera etapa como amenaza, para luego, ya sobre las últimas dos décadas del siglo XIX, ser el gran surtidor de imágenes idílicas que operarán sobre ideas como identidad, sujeto y proyecto, entre otros.



3. Origen, exaltación del paisaje y nacionalismo en la obra *Cascada del Iguazú*, de Augusto Ballerini

El marco de ideas desarrolladas anteriormente dialoga con tres aspectos: por un lado la idea de superioridad de la pintura de paisaje respecto de otros como puede ser la de historia o el retrato. Por otro, el objetivo de reflejar un Edén añorado y lejano que será parte de la búsqueda y competencia entre regiones o países, por saber quién posee ese espacio natural originario, convirtiéndose en tema propagandístico de Estado. A su vez, siendo un aspecto no menor, la situación política y social a partir del cambio demográfico, aunque también cultural, que supuso la llegada masiva de inmigración en Argentina, puso la idea de nación en el centro de la discusión política:

También la idea de nación estuvo en el debate al momento de pintar paisajes. En el contexto de fin de siglo, desde diferentes campos se debatió

acerca de este concepto y sus alcances. La construcción del nacionalismo buscó afianzar sentimientos de arraigo al territorio en un periodo cargado de cosmopolitismo y nuevas ideas políticas arribadas con la inmigración. La intelectualidad porteña cerró filas en torno a la idea de nación, debate que también impactó en el campo artístico.⁶

Por un lado la centralidad de la discusión se da fundamentalmente en los foros de la ciudad de Buenos Aires. En ese marco de debate el arte fue partícipe y escenario de la búsqueda de un espacio natural que englobara la idea de nación, y que a su vez incluyera el término estético de la belleza. Uno de los puntos centrales de la discusión fue qué tópico era el adecuado para encarnar ese pasaje nacional. Sin explayarnos en el tema —dado que ello solo es merecedor de todo un artículo— de manera muy sintética podríamos decir que había dos posiciones: por un lado la que ponderaba la llanura pampeana, la cual contaba con una tradición de autores como Rafael Obligado. «Mientras que del otro lado, había una crítica a dicho espacio dada su monotonía y falta de riqueza para ser retratado, donde hallamos a figuras como el artista Eduardo Schiaffino el cual pensaba que era más importante representar una diversidad de paisajes, unir el arte local a un factor mayor, emparentado con la pertenencia a la raza latina, siguiendo enunciados de Hippolyte Taine» (Melgarejo, 2023). Al respecto comenta al pintor argentino Augusto Ballerini (1857-1902): «El arte es universal, y no tiene nacionalidad; sus límites no son ni geográficos, ni políticos; y en todo caso serían más bien de raza. [...] El alma argentina tendrá algún día en su manera, las formas de expresión que reflejen el sentimiento nacional de nuestro pueblo. Y eso será cuando esté ella ya plasmada en un molde étnico característico».⁷

Como señala Melgarejo, Ballerini se alejó de la pintura costumbrista y sus búsquedas de vistas típicas fueron hacia lugares más encrespados y románticos, montañas, cerros, cataratas, abandonando la línea infinita, paciente, dormida y plana de la llanura pampeana, que no coincidía con los escenarios que tanto él como Schiaffino habían admirado en Europa (Melgarejo, 2023). Con lo cual para Ballerini, el arte nacional se encontraría una vez que ese pueblo cosmopolita —en el cual cohabitaban una cantidad de culturas de diverso orden dada la fuerte inmigración que se estaba produciendo— alcanzara cierto grado de unidad e identificación original. Crítica aparte merecería el uso del término raza y el concepto evolucionista de la sociedad. El caso es que en la línea positivista, pero también de una sociedad que estaba generando y afianzando «pactos» —lo que nos recuerda a los realizados en las historias de pueblos en los desiertos— para poder fortalecer el origen de una nueva nación a la sombra del proyecto de Estado moderno, es que ese arte nacional anhelado, no se hallaría tanto desde sus márgenes geográficos sino que más bien se daría desde la construcción y desarrollo de su sociedad, algo que estaría en perfecta concordancia con la idea de origen ya comentada: tocaba transitar un terreno de incertidumbres, para luego alcanzar esa serie

6/ Melgarejo, Paola. El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística. Tesis de maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Universidad Nacional de San Martín. 2023, p. 54.

7/ Citado en: Belisario J. Montero. *Op. cit.*, p. 234. Melgarejo, Paola. El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística. Tesis de maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Universidad Nacional de San Martín. 2023, p. 57.



de pactos entre actores que permitiera lograr en algún estadio superior, la conformación del arte nacional. De todas maneras, observando el desarrollo de la producción de artistas como Ballerini, tampoco él escapó a la idea de encontrar en los espacios naturales las formas de lo propio, aunque cabe decir que lo planteaba más desde la búsqueda de lo «nacional» en un sentido general, y no tanto desde el «arte nacional».

Al igual que muchos artistas de la época, como el caso de Frederic Edwin Church en Estados Unidos, lo científico y lo artístico estaban vinculados. Los lazos de Ballerini con integrantes de Instituto Geográfico Argentino, con el etnógrafo, folklorista y naturalista Bautista Ambrosetti (1865-1917) o con Francisco Pascasio Moreno (1852-1919), reconocido científico, naturalista, conservacionista, político, botánico, explorador y geógrafo de la generación de los ochenta de la Argentina, no solo eran parte de sus vínculos de amistad, sino que compartían una mirada acerca del espacio natural de la Argentina. Desde las ciencias, la naturaleza no solo era abordada como un medio de estudio, había una idea moral y en ciertos casos espiritual, algo que estaría a tono con conceptos europeos de la época: «Se trata de las premisas que en el arte impulsó Taine, quién siguiendo un método analógico entre la estética y las ciencias naturales había probado la exacta correspondencia que existe entre una obra y el medio en que se ha producido, sin que el resultado sea imitativo sino de concordancia».⁸ A través de la obra, no solo se retrataba un espacio natural, sino que a través de ella se le colocaba un velo moral.

El caso es que en el contexto del debate sobre el paisaje nacional «varios artistas viajan por el país con la idea de buscar y hallar ese espacio natural que pudiera encarnar las vistas típicas de una nación» (Malgarejo, 2023). Lo cierto es que no son viajes casuales y erráticos, sino tienen un carácter científico y programático, lo que nos recuerda una vez más las aventuras de Darwin junto al artista Conrad Martens décadas antes. Así es como en 1892 el Instituto Geográfico Argentino, pone al naturalista alemán Gustav Niederlein al frente de una misión a bordo del buque «General Paz» siendo el artista Ballerini parte de la misma. Estas expediciones, tenían la misión de recolectar y/o registrar datos y elementos antropológicos, geológicos, paleontológicos y zoológicos, entre otros. Dicho viaje transcurrió por las provincias argentinas de Chaco, Formosa, Entre Ríos, Corrientes y Misiones y en los países limítrofes de Paraguay y Brasil. En paralelo, el Museo de Ciencias Naturales de La Plata envió al naturalista y artista suizo Adolf Methfessel, que también realizaría una serie de pinturas de las cataratas del Iguazú, que aún pueden contemplarse en dicho museo (Fig. 1).

Ballerini durante el viaje realiza una gran cantidad de dibujos y acuarelas de poblados, paisajes y personas que va hallando a su paso. Según lo escrito por D. Pedro Serié en su diario de viaje, la duración total fue de cuatro meses y dieciocho días. Posterior a ello, el artista realizaría la pintura *Cascada del Iguazú*, la cual luego sería mostrada en la Exposición Colombina de Chicago de 1893, recibiendo una medalla por dicha obra. Cabe mencionar que la pintura de Methfessel de las cataratas del Iguazú también sería enviada a la misma exposición, la cual tuvo lugar en Chicago, Estados Unidos, para celebrar los 400 años de la llegada de Cristóbal Colón a América en 1492. El impacto del éxito de la obra de Ballerini

8/ Citado en: Andruchow, Marcela, De los Ángeles de Rueda, María. «Arte, ciencia y naturaleza. Los paisajes sobre los dinteles en la rotonda del Museo de La Plata». Anuario TAREA, La Plata n.º 8, 2021, p. 289.





Figura 1. *La Cascada del Iguazú*. Augusto Ballerini, 1892. Óleo, 34,5 × 102 cm. Con marco: 62 × 128,5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

en el medio local fue inmediato, lo cual llevó a realizar diferentes versiones y recibiendo encargos privados y de instituciones como el Museo Histórico Nacional o el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Finalmente en 1899 aceptó venderla al Museo Nacional de Bellas Artes, donde actualmente puede visitarse.

La variedad de versiones de un mismo paisaje muestra la importancia de exponer y resaltar aquel sitio como distintivo, destacarlo como símbolo patrio, tal como el escudo, la bandera o el himno nacional. Capítulo aparte merecen las exposiciones de paisaje en museos y salas diversas, pero el caso es que en un primer nivel de lectura, se podría decir que la producción de imágenes de las cataratas del Iguazú responde a una sistema que buscaba consolidar aquellos símbolos del paisaje nacional, con el propósito de servir para destacar y singularizar la noción del espacio natural en la Argentina a finales del siglo XIX. No debe olvidarse que dicha obra fue realizada para ser parte del envío argentino a la Exposición Colombina de Chicago, con lo cual cumpliría a la vez un rol publicitario respecto de los encantos naturales del país.

En un segundo término, la exaltación de un espacio natural, único, imponente, ubicado lejos de la sociedad occidental, reflejo del Edén perdido del cual hablamos más arriba, no solo instala un programa de una cultura filosófica de época en la mirada del espacio natural, sino que lo consolida como símbolo natural respecto del origen de la nación. Es la monumentalización de una imagen de la naturaleza, al igual que los bustos de próceres o las imágenes de batallas históricas de la independencia. Llegados a este punto podríamos decir que la pintura del paisaje, en ese momento y bajo esas circunstancias, no tendría mayor diferencia con la pintura de historia, dada la función glorificadora y edificante que ambos tipos de obras pueden llegar a tener. Sin embargo en la época hay toda una discusión acerca de la diferencia e importancia de la pintura de historia y la de paisaje. La historiadora del arte argentina Laura Malosetti Costa señala al respecto algunas ideas escritas en su momento por el crítico de arte Carlos Gutiérrez, las cuales son redactadas a partir de unas obras de paisaje realizadas por José Aguyari (1843-1885) y colgadas en la exposición italiana de 1881 en Buenos Aires. Señala que Gutiérrez «ponía ejemplos célebres para su disquisición acerca del paisaje, en la que este aparecía como la más exquisita, ascética y elevada forma de la pintura, en tanto implicaba un despojamiento extremo de toda veleidad y la sujeción a las leyes inexorables de la naturaleza» (Malosetti Costa, 2003). Y agrega: «Por otra parte (Gutiérrez) sostenía que el paisaje era el género más difícil, porque no era el hombre su tema, era algo mucho más



sutil y trascendente: la armonía del universo. Era también el género donde se ponía a prueba la destreza del artista moderno» (Malosetti Costa, 2003). Una vez más, está la idea de «armonía universal» a partir de exaltar y representar el espacio natural, con lo cual se pretende dar a la obra un punto de trascendencia donde dialogan las ideas de origen y modernidad.

Como toda obra que busca ser instalada como icono, en este caso de una nación, alberga una narrativa previa que alimenta el aura de su nacimiento. Podríamos decir que la historia de este cuadro comienza con un viaje, no exento de disputas internas (incidente con arma de fuego entre el mozo de cámara y el cocinero), situaciones peligrosas con yacarés, encuentros con tobas y guayanaes, cacerías, accidentes con armas, visitas a ruinas jesuitas e ingenios, etc., tal como narra Pedro Serié, en el diario de viaje publicado varios años después en el número 27 de la *Revista Geográfica Americana* en diciembre de 1935. Serié escribe:

Octubre 23 a 26. Se ejecutan maniobras penosas y complicadas para instalarse frente al salto central. Se cortan árboles y tienden puentes para cruzar los arroyos. Moody y Ballerini son ascendidos mediante cuerdas a la copa de los árboles para cumplir su misión artística, resistiendo los asaltos de barigüies y jejenes, con tules en la cara y manos. Ausencia completa de aves, que no podrían tampoco cazarse, dado lo tupido de la vegetación. Encima de las piedras húmedas una profusión de mariposas de colores vivos.⁹

A partir de este extracto de relato, por un lado observamos la idealización romántica, aunque real, de las adversidades y la lucha del artista pintando en la naturaleza. Por otro, no podría existir mejor descripción de un espacio completamente alejado de la civilización urbana de época que genera esa fascinación por el regreso al Edén perdido: «¡Allí, allí es donde se encuentra el Edén perdido, los dorados días que el alma anhela!». ¹⁰ Sastre escribía esas palabras sobre el río Paraná, aunque tranquilamente podrían ser aplicadas para referir a las cataratas del Iguazú u otros espacios naturales. El anhelo por un tiempo universal del origen lejano y extraviado en la modernidad, convive con la exaltación y puesta en valor de signos nacionales de origen natural, situados en montañas, selvas o sierras. El uso de la idea de «origen» en el espacio natural salvaje será apropiado para poder construir una narrativa de carácter nacional que pudo trascender a su época. La apelación a signos, elementos y valores «trascendentales» como expresión de deseo y de sentido de identidad, buscará afianzar la singularidad en la modernidad internacional.

Como buen artefacto cultural y político, la pintura de Iguazú de Ballerini no estará exenta de un pasado que la sitúa en la narrativa del origen y la belleza en el marco de la idea de *wilderness* o desierto. Hay un viaje de aventuras que es plasmado en el diario de Serié; hay disputas, huidas y fatalidades: hay conflicto y recorrido. Hay un punto de época que es un abordaje de la naturaleza desde la mirada científica positivista. Hay un territorio, un desierto/*wilderness* a través del cual transitar lo salvaje, que a su vez observa al otro (por ejemplo, los tobas) como parte de ese espacio vacío, rudo y animal, sin comprenderlo como otra cultura.

9/ Serié, D. Pedro. Una Excursión Científica por los ríos Paraguay, Alto Paraná e Iguazú, en 1892. *Revista Geográfica Americana*, *Sociedad Geográfica Americana*, Buenos Aires, n.º 27, diciembre de 1935, s./p. Recuperado de: <http://www.histarmar.com.ar/InfHistorica/ExpCientParaguay1892.htm>.

10/ Sastre, M. Impresiones en el Río Paraná, *La Ilustración Argentina*, Museo de Familias n.º 1, 2.ª época, 11 de diciembre, 1853, p. 1.



Es en ese marco en el que nace la obra, la cual es pintada tiempo después del viaje, y que traza un signo de época sobre la mirada del paisaje en el marco del proyecto de Estado moderno en la Argentina de finales del siglo XIX.

El arco narrativo de *Cascada del Iguazú* de Ballerini, como todas las versiones que fue realizando, no puede ser mejor para consolidar símbolos naturales como elementos de exaltación de lo nacional: transcurre desde el viaje y sus aventuras, pasando por su propia elaboración, hasta alcanzar la consagración obteniendo un premio internacional: se origina en el desierto, luego es narración, para obtener posteriormente la validación y consolidarse como símbolo de lo nacional. Un cuento escrito a medida que llevó a que la obra de Ballerini tenga un puesto transcendental en la época y jugara un rol político y cultural fundamental en su época, en la búsqueda controvertida de afianzar un símbolo natural originario y argentino a la vez que un sentido de pertenencia al territorio nacional. Para rematar la historia, lamentablemente el artista fallece a los 44 años, lo que aumentó su figura romántica, cerrando de esa manera el círculo de la historia, con todos los elementos necesarios y propios de la época.

4. Bibliografía

- Andruchow, M. y De los Ángeles de Rueda, M. (2021). *Arte, ciencia y naturaleza. Los paisajes sobre los dinteles en la rotonda del Museo de La Plata*. La Plata, Argentina: Anuario TAREA, La Plata n.º 8.
- Cosgrove, D. E. (1998). *Social formation and symbolic landscape*. University of Wisconsin Press.
- Cronon, W. (1995). *The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature*. New York, USA: William Cronon, ed., *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, W. W. Norton & Co., pp. 69-90.
- Díez, F. (1978). El desierto en la Biblia. *Revista Tierra Santa*, marzo-abril, pp. 64-69. Recuperado de: https://www.mercaba.org/FICHAS/BIBLIA/desierto_en_la_biblia.htm.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, España: Abada Editores.
- Malosetti Costa, L. (2003). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Melgarejo, P. (2023). *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*. Tesis de maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
- Rametta, V. (2011). *Il desiderio del selvatico. La Wilderness come categoria antropologica dell'immaginario*. Archivo antropologico mediterraneo on line, anno XII/XIII, n 13 (1). Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Beni Culturali, Storico-Archeologici, Socio-Antropologici e Geografici Sezione Antropologica, Italia.
- Serié, D. P. (1935). Una Excursion Científica por los ríos Paraguay, Alto Paraná e Iguazú, en 1892. *Revista Geográfica Americana, Sociedad Geográfica Americana*, Buenos Aires, n.º 27, diciembre de 1935, s./p. Recuperado de: <http://www.histarmar.com.ar/InfHistorica/ExpCientParaguay1892.htm>.
- Silvestri, G. *La pampa y el río. Una hipótesis de registros y periodizaciones en el paisaje rioplatense*. (2002). *Materia 2, Naturaleses*, pp. 75-96.
- Simmel, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid, España: Casimiro Libros.

