

ESCANDALOS (COMO EN PARIS)

Desnudo y modernidad en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX

Laura Malosetti Costa
Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

En breve llegarán a Buenos Aires dos cuadros del pintor argentino Eduardo Sívori, actualmente en París, en cuyo Salon ha presentado un cuadro, Le lever de la bonne, que si bien ha suscitado controversias por lo que respecta al tema, ha merecido unánimes aplausos por la corrección del dibujo y la verdad del colorido. En un artículo del crítico Roger Milés, que acabamos de leer, se registra a propósito de Le lever de la bonne, estas palabras de elogio: "Cuando se ha firmado una obra como esa, se puede hacer mucho, y sin temor alguno, damos cita al joven artista para el próximo Salon." Hay razón, pues, para esperar con verdadero interés, las telas prometidas. (La Nación, 20.VII.1887)

Este anuncio, publicado por uno de los diarios de mayor tirada de Buenos Aires, planteaba cuestiones más que suficientes para despertar interés alrededor de *Le lever de la bonne* (*El despertar de la sirvienta*). Un argentino triunfaba en el Salon de Paris con un cuadro que suscitaba controversias. Apenas mencionado al pasar, el título de la obra prometía, aunque sólo para quienes fueran capaces de traducirlo, algún escándalo en relación con la moral y el "buen gusto". Unos días antes, los lectores de *El Diario*, otro de los grandes periódicos porteños, habían recibido, sin embargo, una versión diferente y minuciosamente documentada de la recepción del cuadro por parte de la crítica francesa, la cual se alejaba bastante de los "unánimes aplausos" consignados por *La Nación*: Los comentarios, en general, calificaban a la obra de Sívori como "demasiado realista", "el colmo del naturalismo" y hasta "algo canalla".

El cuadro llegó poco después a Buenos Aires para ser expuesto, pero resultaba tan conflictivo que su exhibición fue restringida, por invitación, a un público selecto: artistas, periodistas y algunos "aficionados al arte" fueron los únicos que pudieron verlo durante algunos días en el local de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Las críticas en los diarios porteños fueron duras, hasta el punto de considerar la obra como "pornográfica". Dos años más tarde otro artista argentino en París, Eduardo Schiaffino (1858-1935), obtenía una medalla de bronce en la Exposición Universal de 1889, también con un desnudo: *Répos*. Este presentaba una imagen bien diferente a la del cuadro de Sívori. Sin embargo ese cuerpo de espaldas, azulado y anguloso, algo andrógino, se alejaba tanto como aquél - aunque en otra dirección - de los cánones académicos, vinculándose a una estética cercana al simbolismo. El cuadro de Schiaffino, que parece haber pasado desapercibido para la crítica francesa, recibió también fuertes ataques en la prensa cuando fue expuesto en

Buenos Aires a fines de junio de 1890. "En esa mujer provocativamente echada, hay algo, sino mucho, de deforme." escribía un cronista del diario *La Argentina*. En general el lenguaje formal de Schiaffino fue interpretado como de "mal gusto" y se le atribuyó falta de habilidad en el tratamiento de la figura humana. La crítica llegó a plantear que el gobierno estaba malgastando su dinero en becar a alguien que obtenía tan pobres logros.

Aunque ambos episodios fueron recordados, con mayor o menor detenimiento, por quienes escribieron las primeras historias del arte argentino, éstos no parecen encajar fácilmente en la interpretación general del período que posteriormente forjó la historiografía local. Esta se fue ordenando, obediente, tras los pasos de uno de sus protagonistas - el mismo Schiaffino - aunque sus primeros puntos de vista, interesados y polémicos, se fueron desdibujando. Se limaron asperezas, se corrigieron y agregaron datos, pero la falta de distancia crítica persistió en general, legándonos una imagen pobre, poco interesante, de un período que fue calificado como el de los "educadores" u "organizadores" del arte nacional. A partir de los años '60, una crítica formal y estilística organizaba una lectura generalizadora de la producción artística finisecular a partir del discurso de las vanguardias europeas, atribuyéndole un proverbial "retraso" con respecto a éstas.

Frente a tanta homogeneidad resulta tentador hacer un intento de desmontar el relato poniendo en duda algunas cosas. En primer lugar, tal desinformación y "atraso" con respecto a los modelos europeos, pero sobre todo, la aparente docilidad y pasividad con que estos artistas habrían adoptado lo que aprendieron cuando "fueron a la escuela" en Europa.

En este sentido, resulta fundante un trabajo de Ana María Telesca y José Emilio Burucúa en el que analizan los artículos enviados a *El Diario* por Eduardo Schiaffino desde Europa (en 1884-85), los cuales permiten seguir el hilo de las reflexiones y elecciones del artista.

Inmediatamente se nos plantean otras preguntas en torno a la construcción de aquellos relatos. ¿A partir de qué parámetros se mide la tan deseada sincronicidad con la modernidad europea? Parece evidente que la adhesión o no al impresionismo ha sido un punto decisivo en este sentido. Pero ¿debe necesariamente homologarse la posibilidad de ser modernos, de percibirse y ser percibidos como tales en la Buenos Aires de 1880 con la adhesión al impresionismo? Me pregunto si no es posible problematizar ese estrecho margen donde radicaría lo "nuevo" en el arte de las últimas décadas del siglo iluminando zonas que exceden los límites de lo puramente formal, planteando la modernidad en el nivel de la calle, en términos de experiencia y autoconciencia.

Siguiendo un itinerario de lecturas (Simmel, Kracauer, Benjamin) que, a partir de Baudelaire y su vivencia de la modernidad como "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente", propone la reflexión acerca de las experiencias sociales e individuales en pos de una teoría materialista que permita "captar de nuevo la experiencia social perdida en el proceso mismo de la propia modernidad" no podemos menos que plantearnos la posibilidad de reconsiderar el carácter epigonal atribuido a estos artistas poniendo a Buenos Aires en el centro de la cuestión y volviendo a poner en foco aquello que Baudelaire caracterizaba como parte constitutiva de la

propia belleza: "un elemento circunstancial, relativo [...] la época, sus modas, su moral, sus emociones."

La propuesta es una nueva lectura de aquello que ha sido tradicionalmente interpretado como anacronismos, procurando recrear la percepción que estos pintores tuvieron del panorama artístico europeo para llegar a atisbar la significación relativa y la difusión que tales novedades tuvieron en las últimas décadas del siglo.

Poniendo en duda esa supuesta "desinformación" de los artistas argentinos propongo considerar sus elecciones como gestos deliberados que resultan de una toma de posición con respecto a las problemáticas del arte, la política y la sociedad en el medio al que pertenecían y que constituía su permanente punto de referencia: Buenos Aires. Es preciso pensar las decisiones implícitas no sólo en el hecho de pintar tales cuadros sino también en la elección de determinados ámbitos para la legitimación de los mismos, en términos de construcción de una modernidad en la periferia.

La Sociedad de los artistas

Veamos entonces cómo se articula esta historia. A fines de los años '80 dos artistas argentinos pintan sus desnudos en París, los envían a Buenos Aires luego de una instancia legitimadora en el Salon, y despiertan polémicas. A primera vista éstos aparecen como gestos aislados, independientes entre sí, (casi opuestos si se piensa en términos de elecciones estilísticas), de dos pintores que comenzaban a producir los frutos de su formación europea.

Sin embargo, si se presta atención a la actividad de ambos en los años previos al viaje y a las vicisitudes de la actividad artística en la ciudad en el momento de su partida, (Sívori viaja en 1882, Schiaffino en 1884) surgen claves que permiten encontrar una coherencia en tales gestos., en lo que podemos calificar (tomando la expresión de Telesca y Burucúa) como una "lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen".

La década de 1880 en la Argentina representa, desde el punto de vista económico y político, la eclosión del proyecto liberal y la consolidación de una clase nueva y poderosa, junto a una concentración del poder político y económico en Buenos Aires. Desde ella se incorpora a la vida económica la región más fértil del país, "pacificada" mediante una campaña de exterminio de la población indígena en 1879. Desde el punto de vista social y cultural, la década se ve atravesada por una serie de transformaciones que en buena medida representan la culminación de tendencias que pueden rastrearse como mínimo hasta la consolidación de la hegemonía de Buenos Aires después de la batalla de Pavón. Estas estarán signadas por la afluencia creciente de una inmigración europea verdaderamente masiva y por la adopción por parte de las elites intelectuales, claramente vinculadas al poder político y económico, de un pensamiento de matriz positivista que tendrá vastos alcances en la cultura en tanto genera un amplio y difuso movimiento de ideas, teñidas de cientificismo, que instalan la confianza en un "progreso indefinido" de la civilización, entendida ésta en términos exclusivamente

Europeos. La civilización era Europa, y Buenos Aires su puerta de ingreso. Es entonces cuando la disposición al consumo cultural pone en evidencia el escaso desarrollo alcanzado por las artes plásticas en relación con otros ámbitos de la cultura (las letras, la música) y comienzan a librarse las primeras batallas tendientes a la emergencia de un campo artístico, que hacia el fin del siglo empieza a perfilarse y cobrar relativa autonomía.

La magnitud y rapidez de tales transformaciones económicas y sociales engendra inmediatamente ciertas fisuras, dudas, quiebres en el discurso modernizador y europeizante. Se alzan algunas voces críticas, de quienes temen que Buenos Aires se convierta en una ciudad "fenicia", de mercaderes sin escrúpulos ni valores. Estos reclamos aparecen con frecuencia, sobre todo en la prensa opositora al régimen roquista y en la voz de intelectuales vinculados al catolicismo y al viejo patriciado terrateniente, que temen la pérdida de una pretendida "identidad nacional". Pero hasta los más conspicuos representantes del pensamiento positivista sintieron las tensiones que generaba el impacto de semejantes cambios. "Argentina es un país completamente absorbido por la sed de riquezas" escribía Ernesto Quesada en 1882. Se va gestando un discurso espiritualista que plantea los peligros de una mentalidad excesivamente materialista y mercantil y propone el cultivo de las artes como una suerte de antídoto para tales males. *"No hay un fabricante de longanizas, un poco tocado de seso, que no sepa que el arte, el mismo arte plástico, tiene por misión en la tierra la propaganda de los ejemplos que arrebatan al hombre al combate por el triunfo del ideal.[...] Hemos llegado precisamente a la época del progreso intelectual"* escribía en 1881 en el diario opositor *La Patria Argentina* Carlos Gutiérrez, uno de los fundadores, junto a Sívori y Schiaffino, de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

Fue ésta la primera agrupación independiente de artistas con un programa explícito que tuvo trascendencia en nuestro medio. Los miembros de esta Sociedad, que hizo su primera aparición pública en 1876, se percibieron a sí mismos como precursores, como iniciadores de una actividad artística que consideraron prácticamente inexistente y mal encaminada. Sentían que venían a llenar un vacío. Lucharon por una modernidad "a la europea", más precisamente a la francesa. En enero de 1878 Estímulo comienza a publicar *El Arte en el Plata*, en cuyo artículo de presentación explicitaba sus propósitos y se instalaba con dureza en una postura diferenciadora de lo que podríamos denominar una tradición local: *"La tarea importa una revolución en nuestra decrepita y vetusta escuela que esclaviza el gusto y esteriliza el genio. La reforma es necesaria y se llevará a cabo porque así lo exige el desarrollo de la pintura y la escultura que quieren abrirse paso á la par de las bellas letras."* Es un texto de carácter moderno, casi programático, y continúa evocando las dificultades que sufrió en sus orígenes la prestigiosa Academia de París como antecedente y modelo de su cruzada en Buenos Aires.

En cuanto a la circulación de información con respecto al arte europeo, cabe señalar que otro de los propósitos de Estímulo fue formar una biblioteca especializada, que incluyó la suscripción a una serie de revistas internacionales de arte, en su mayoría francesas: *L'Art*, *Gazette des Beaux Arts*, *L'Artiste*, *L'Art Moderne*,

Revue des Deux Mondes, Le Monde Illustré, La Nature, la Ilustración Española, La Ilustración Italiana, entre otras.

Los dos miembros más jóvenes del grupo, Eduardo Schiaffino y Carlos Gutiérrez, desarrollaron una importante tarea como críticos desde los primeros años de la década del '80, y es merced a sus escritos de carácter tanto didáctico como polémico que percibimos con mayor claridad ciertas tomas de posición y facetas de la actividad de Estímulo en aquellos años.

Por entonces se producían también novedades en cuanto a los ámbitos de circulación de las producciones artísticas. La apertura de un nuevo espacio público para éstas en el marco de las ferias industriales, en las que el arte se veía materialmente unido a las manifestaciones visibles del "progreso", se manifiesta por primera vez con nitidez en la amplia repercusión que tuvo la Exposición Continental organizada por el Club Industrial en Buenos Aires en 1882. Fue un evento que conmocionó a la ciudad. La sección de bellas artes, cuya organización fue confiada a Estímulo, despertó un considerable despliegue de actividad crítica en los diarios, en el que se destacan los polémicos textos de Carlos Gutiérrez en *La Patria Argentina*.

En sus notas, Gutiérrez hablaba de Francia como nuevo centro de irradiación del arte, y presentaba a París como el lugar donde había que ir a buscar fuentes para renovar la escena nacional signada por la mediocridad y el influjo de la escuela italiana, a la que calificaba de "cárcel del arte". *"El arte de la pintura en Buenos Aires - escribía - está dividida en dos fracciones, de la manera más profunda, porque no sólo encierra el antagonismo de dos escuelas sino el odio de dos razas una de las cuales arrebató la supremacía a la otra."* (15.IV.1882) Tomaba partido, además, en torno a los debates europeos que llegaban en las revistas:

Esta es la gran lucha en que están empeñados en las artes los naturalistas y los idealistas, especialmente en la pintura en que por desgracia el naturalismo y hasta el impresionismo se están entronizando en Francia, que es hoy el país que domina en ese arte divino.

El naturalismo hace camino y lo hará siempre por el grande y soberbio poder de su impresión; pero de tiempo en tiempo, cuando se alza alguno de los grandes genios que dejan su rastro imperecedero, y muestra en sus obras, con hechos, que el tal naturalismo no es sino el medio de que el idealismo debe valerse para alcanzar su objeto, la idea que debe presidir a toda creación significando su objeto que en este caso no es otro que el sumum de lo bello, el ideal—entonces el naturalismo, tantas veces levantado y tantas veces muerto como principio fundamental artístico, recibe uno de esos terribles golpes de maza que marcan sus épocas de decadencia.[...]

(19.IV.1882)

En este panorama, es posible entrever el sentido de los viajes que emprendían poco después tanto Sívori como Schiaffino. Surgían expectativas creadas a partir de la circulación de información sobre las novedades de la escena artística europea, junto a la sensación de vacío y pobreza del panorama local. Las discusiones que se planteaban en los diarios no parecen tener un correlato en la

producción de los artistas argentinos. Comenzaba a hablarse del arte francés pero la presencia de Italia en el ámbito de la plástica seguía siendo hegemónica: allí marcharon a formarse casi todos los artistas que viajaban a Europa por entonces. El ejemplo de Blanes, por otra parte, gravitaba en el ambiente.

Sívori viaja en 1882 a París, donde luego de un primer período de estudio en la academia libre de Colarossi con Raphael Collin, tomará a Jean Paul Laurens como maestro. En sus *Apuntes sobre el arte en Buenos Aires* publicados en *El Diario*, Schiaffino comenta el viaje de Sívori, diciendo que "*ha ido a París, á empapar su alma artística en pleno foco de arte moderno*". Dos años más tarde viaja el mismo Schiaffino, pero quizás influido por su profesor italiano en Estímulo, va primero a Italia, para estudiar con el veneciano Lancerotto. Pronto, sin embargo, cambia el rumbo y llega a París. Allí también comienza su formación con Collin en la Colarossi para finalmente convertirse en discípulo del admirado Puvis de Chavannes. Sabemos, por la correspondencia que envía Schiaffino a *El Diario*, que nuestros dos artistas recorren juntos y comparten reflexiones sobre exposiciones como la retrospectiva de Delacroix en 1885. Sívori tomará el camino del naturalismo (del cual el impresionismo muchos consideraban su manifestación más extrema), Schiaffino el de un idealismo tamizado por su permanente reflexión crítica en la que se percibe la impronta del pensamiento de Taine. Sus razones irán apareciendo en los artículos que envía desde Europa, desde ese París que percibe "constantemente sacudido por un estremecimiento de vida". En éstos, la reflexión sobre Buenos Aires también es una constante.

Parece posible entonces, problematizar la lucha por "desarrollar el gusto artístico" reconocida a ambos, señalando que ésta a su vez estuvo cruzada por controversias y disquisiciones en torno a qué gusto desarrollar. El viaje a Europa aparece como una instancia decisiva, pero las expectativas previas de aquellos hombres de ninguna manera pueden soslayarse. El viaje, por otra parte, sería para ellos una instancia transformadora, e imprimiría cambios de rumbo y modificaciones en sus ideas, en sus vivencias y, presumiblemente, en sus proyectos.

La *bonne* en París

En 1887 Eduardo Sívori era aceptado en el Salón oficial de París con un desnudo de proporciones considerables (198 x 131) y un tema provocativo: el despertar de una sirvienta en una habitación pobre, de apariencia urbana y contemporánea. No debe haber sido fácil, para un estudiante extranjero, abrirse camino en el complejo campo artístico francés de la Tercera República y llamar la atención de los críticos en un Salón donde se presentaban casi 5.000 obras, entre pinturas y esculturas. En un momento en el que se multiplicaban los salones y exposiciones independientes, el único Salon "oficial", con su sistema de selección y recompensas, era determinante para la carrera de los artistas. En 1880 Zola escribía "Hay que hacerse cargo del admirable medio de publicidad que ofrece el Salón oficial a los jóvenes artistas; con nuestras costumbres, únicamente en el

Salón pueden triunfar en serio". En este panorama, no parece desdeñable que al menos once medios de prensa dedicaran algún comentario al cuadro de ese ignoto argentino, y que incluso el *Charivari* le dedicara una pequeña caricatura acompañada de una línea humorística.

Las críticas, que fueron transcritas por *El Diario* para el público de Buenos Aires, planteaban en general, molestia y desagrado frente al cuadro, aunque algunas de ellas reconocían buenas cualidades en el pintor:

[...]Alejandro Georget, del "Eco de Paris" dice, refiriéndose al cuadro: *El Lever de Bonne de M. Sivori, que tal vez pase por ser algo canalla, es un cuadro que seduce no obstante por la intensidad de vida que se observa en él.*

-M. Paul Mamel del "National" juzga que M. Sivori hace mal en hacer asistir al público al despertar de una sirvienta cuyos encantos fatigados no pueden interesar sino a los émulos de Trublot.

-En el "Mot d'Ordre" Mario Proth llamó al orden, es decir al gusto, diciendo que no hay un gusto en M. Sivori y que el *Lever de Bonne* es demasiado naturalista. Termina exclamando "Felizmente este género va desapareciendo".

-Ripoult del "Petit Bordeaux" se expresa en los siguientes términos: M. Sivori de seguro mantiene relaciones en el regimiento de la olla.

Véase su *Lever de Bonne!*

Parece que es muy natural, esa muchachota de pechos caídos con su pelo en desorden, de limpieza dudosa, la camisa está ausente, no quiero saber porqué; el caso es que no gusto de estas intromisiones, por muy naturales que quieran ser, en un arte que a mi modo de ver debe dirigirse tan sólo a lo bueno y a lo bello.

-E. Benjamin del "Bavard" (.) Sivori *El Lever de Bonne* - Trublot se hubiera enamorado locamente, á no ser el seno que pide a gritos un corsé que lo sostenga.

-Emery del "Seine": *Muy natural esta pobre y fea chica, sentada en una miserable cama de hierro, disponiéndose á calzar sus medias inmundas. El "Lever de Bonne" de M. Sivori, es una grosera y fuerte moza, acostumbrada al trabajo, con su garganta siempre colgando y con sus miembros fuertes y musculosos.*

-*"La Paix" dice que son más originales La vieja y las dos sirvientas de M. Paul Nanteuil que el Lever de Bonne de M. Sivori.*

-*"El Charivari" presenta una caricatura, en la siguiente línea:*

La cama es de hierro pero no lo demás!

-Paul Gilbert, en el diario "Les artistes" exclamó. *El Lever de Bonne de M. Sivori, es el colmo del naturalismo!*

-El "Forum Ilustre" [...] M. Sivori, demasiado realista.

-Roger Miles en el "Memorial Diplomatique" disertó del siguiente modo sobre el cuadro de Sivori:

"M. Sivori es menos soñador [que James Bertrand y Emmanuel Benner] con su último cuadro, tentativa de realismo, que creemos sincera; es por lo que nos ocupamos de ella. No obstante, el artista, ha ejecutado su obra con solidez y convicción. La mujer de piel negruzca, despojada de toda vestidura, tiene la vulgaridad de contornos y de color que es la ostentación de su situación social. Al verla, nadie se siente con ganas de ir a acompañarla.

Sin embargo á pesar de lo fea, se le puede mirar, pues en ella encuéntranse poderosas cualidades de colorido y fidelidad en el dibujo. M.Sivori en su tela, ha reproducido enérgicamente el vigor de esta plebeya de formas toscas y agudas sin faltar al tacto de exagerados escrúpulos de verdad; no ha ultrapasado los límites de la castidad en arte, ha pintado una mujer desnuda, y no una mujer sin camisa."

Al cosechar objeciones de este tipo, Sívori parece ubicarse en una tradición "escandalosa" de la cual Courbet, pero sobre todo Manet con su *Olimpia* dos décadas atrás, aparecían como los exponentes más altos.

Sívori ya podía ser "etiquetado" como realista o naturalista. Pero debemos contextualizar estas reacciones. Para empezar, tanto Courbet como Manet habían sido asimilados a un mercado que, a comienzos de los años '80 se diversificaba y neutralizaba hasta los gestos más revolucionarios. El naturalismo, por otra parte, adquiría amplia difusión internacional, planteando temas contemporáneos (urbanos pero más frecuentemente rurales) que rara vez incursionaban en cuestiones políticas o sociales conflictivas. Apuntaban a un creciente mercado pequeño burgués que se veía reflejado en esas imágenes". En lo que respecta a la crítica periodística, Martha Ward observa que en la Tercera República ésta se había profesionalizado, volviéndose banal y poco interesante. Habitualmente imponía a los artistas, simplemente, la etiqueta de una escuela y un par de comentarios incidentales. En este sentido, observa el desarrollo a partir de 1880 de servicios de "recortes" (*paper clippings*) a los que los artistas solían suscribirse. Parece evidente que la enumeración de las críticas del cuadro de Sívori fue producto de un servicio de este tipo, utilizado por los artistas con fines comerciales. Sin embargo, el ramillete de frases cosechado por él no parece muy adecuado para instalarlo en el mercado, al menos no en el de Buenos Aires. Más bien podría interpretarse como un trofeo enarbolado por un pintor que pretendía tomar distancia del gusto burgués. Sin embargo, no llamó la atención de ningún crítico de vanguardia. Nadie - salvo el ambiguo Roger Miles - levantó su voz para defender al discípulo extranjero de Jean Paul Laurens.

Pero veamos en qué contexto se exhibió la *bonne*. Una recorrida por las obras reproducidas en el catálogo revela que hubo en ese Salón muchos cuadros naturalistas que repetían hasta el hartazgo iconografías al estilo de Millet y de Courbet pero acentuando aspectos sentimentales y melodramáticos: campesinos pobres pero honestos dedicados a su trabajo, niños enfermos, pescadores ahogados, madres virtuosas, todo ello ubicado, con pocas excepciones, en ambientes no urbanos. Justamente el tipo de pobres que entusiasmaba a la burguesía. Este era el naturalismo que imperaba en el Salón, elogiado por un amplio sector de la crítica en esas décadas. Algunas telas son casi citas textuales del *Angelus*, de las *Espigadoras* de Millet, del *Picapedrero* de Courbet.

Tanto o más abundantes son, en ese catálogo, las mujeres desnudas. Los pintores que recibían los mayores aplausos (Collin, Chaplin, Gervex entre tantos otros) eran cultores de un erotismo elegante y edulcorado, aprendido de Ingres y retomado por artistas como Cabanel o Bouguereau, que gozaban entonces del

mayor prestigio en el ámbito del Salón. Carnes blancas, pies *pedicurés*, pieles sonrosadas y lisas como mármoles griegos que hubieran cobrado vida. Un muestrario de actitudes indolentes y provocativas, de mujeres que respondían al estereotipo de belleza de las clases altas. Cuerpos "perfectos" presentados como diosas antiguas, alegorías de las estaciones o simplemente como "reveries" y "coquetteries". Parece haber una regla no escrita en el Salón que Sívoli contrariaba: las mujeres pobres, las criadas, se representaban vestidas. Hubo sin embargo otro cuadro en ese Salón que presentaba dos sirvientas desnudas, que uno de los críticos comparó con el de Sívoli, diciendo que era más original. El grabado reproducido deja entrever, sin embargo, un tratamiento de los cuerpos convencional e idealizante, en una composición que oscila entre el tono erótico y la anécdota costumbrista, que inclina a pensar exactamente lo contrario. El premio de honor de escultura lo llevó ese año una obra que planteaba una vuelta de tuerca interesante al tema del rapto - un favorito de la imaginería erótica - en un cruce singular con el evolucionismo darwiniano: *El gorila* de Emmanuel Frémiet.

Pero volvamos a Sívoli. Su cuadro parece vincularse con algunas obras de Courbet, al presentar a su sirvienta con una pierna cruzada sobre la otra, ocupada en ponerse una media. A partir del motivo de la Venus que seca uno de sus pies después del baño, que se encuentra en las ninfas bañistas todo a lo largo del siglo XVII, en el XVIII el gesto se había adecuando a las escenas de *boudoir*, incluyendo las medias. Desde las primeras décadas del siglo XIX el motivo se difundió en la iconografía erótica desplegada en la litografía, cuyo abaratamiento volvía cada vez más popular. Puede citarse como ejemplo *Los primeros momentos del vestido* (1835) de Octave Tassaert, artista elogiado por Baudelaire por sus célebres litografías libertinas en las que, como sostiene Beatrice Farwell, las mujeres 'estaban eternamente ocupadas poniéndose o quitándose las medias'. Sin duda Delacroix tenía esta iconografía popular en mente cuando se disgustó frente a las bañistas de Courbet en 1853. En la década siguiente Courbet la retomaba en un cuadro fuertemente erótico para consumo privado: *Las medias blancas*.

La pose de la *bonne* parece estar lejos de una intencionalidad erótica explícita. Sívoli la presenta concentrada en una tarea cotidiana e intrascendente, anclada en la realidad contemporánea. No había ambigüedades en el despliegue de muebles y ropas. Casi redundante, el título lo confirma, es una trabajadora de clase baja, una sirvienta. Pese a ello, algún crítico sugiere sutilmente que se trata de una prostituta.

Las escenas de *toilette* o "despertares" tenían, por otra parte, una larga y elegante trayectoria en el arte erótico "oficial" o elevado. Pero en ellas las sirvientas figuraban siempre vestidas, asistiendo a sus patronas aristocráticas. Esta aparece casi como una usurpadora, exhibiendo un cuerpo en el que se leen la pobreza y los rigores del trabajo, vistiéndose a sí misma en la intimidad de su cuarto. Hasta las medias, que no son blancas, a un crítico le parecen "inmundas".

Sívoli parece dirigirse a las fuentes del movimiento moderno: a ese "magnífico clásico" como llamaba Zola en 1880 a Courbet. Pero se ubicaba en un lugar problemático, en una zona conflictiva entre el interés por ver su obra consagrada

en el Salon y un deseo, que se nos aparece igualmente evidente, de apartarse de los languidecientes estereotipos académicos. Su sirvienta era una trabajadora, pero estaba desnuda. Por otra parte pertenecía a una profesión denigrada que había sido funcional en la iconografía erótica: no es una campesina de las beatificadas por los seguidores de Millet ni una prostituta de las que hacían las delicias de los modernos bohemios. La suya es una escena de *toilette* pero - dicen los críticos - vulgar, fea y miserable.

En cuanto a la factura, suave y lisa, no dejaba dudas acerca de la pericia del pintor. Ni las críticas más severas la objetaron.

Podemos afirmar, entonces, que la *bonne* resultó ligeramente molesta en París. Pero si se considera que el destino final de la obra era Buenos Aires, su carácter e implicancias adquieren otras dimensiones.

La sirvienta en Buenos Aires

En Buenos Aires, las noticias que publican varios diarios crean una fuerte expectativa en torno a ese desnudo que el artista se apresuraba a enviar luego de su "triumfo" en el Salon. Era uno de los primeros, por cierto, pintados por un argentino. A su llegada, un cronista del *Sud-América* escribe:

"Sabíamos de antemano que este cuadro no era de los que pueden ser colgados en un cuarto de doncella. En una correspondencia enviada de París a un diario de esta ciudad, se hacía de él una descripción que obligaría a incluirlo entre las obras naturalistas crudas, de modo que no es lícito esperar verlo expuesto en Buenos Aires, á la vista de todo el público." (6.IX.1887)

La Asociación Estímulo de Bellas Artes, efectivamente decidió someter el cuadro a una exhibición restringida, por invitación. Los artículos en la prensa aparecen, entonces, como intermediarios entre la obra y el público, para el cual la describen y emiten sus opiniones, algunas muy fuertes, como ésta del *Sud- América*:

"[...]Como trabajo de mérito es indudable que Sívori ha presentado en esta ocasión uno digno de los mayores elogios y si su maestro no le ha dado los últimos toques, francamente no se puede menos que sacarse el sombrero y saludar en el pintor argentino al artista ya hecho.[...] Ahora bien ¿debe clasificarse la pintura de pornográfica? Pensamos que se puede clasificar de tal, sin que esto afecte en lo más mínimo el valor intrínseco de la obra que es realmente notable como factura. Es de sentir que el realismo del asunto no permita exhibir al público esta muestra de un talento que se desarrolla tan ventajosamente para el arte nacional.

Menos escandalizado y más dicástico, el diario *La Tribuna Nacional* ofrecía una explicación detallada de la iconografía del cuadro, destacando, al principio y al final de la nota, que éste había sido admitido en el salón anual de París, "lo que abona por sí solo la competencia del joven pintor argentino, desde que allí sólo tienen cabida las notables producciones de los más distinguidos artistas"

(6.IX.1887) El crítico también ensayaba una clasificación de la obra:

En cuanto a la idea que ha inspirado al pintor, es eminentemente naturalista - de cuya escuela parece ser éste uno de los más fervientes adeptos. [...]

- Como lo dice el mismo nombre del cuadro, es una bonne, una niñera, y representa una mujer bien joven todavía, pero á quien los sufrimientos y los trabajos han gastado y envejecido antes de tiempo - Así lo demuestran las líneas acentuadas y el color de su rostro, y más que todo, su cuerpo, que el pintor ha dejado a la vista, sin duda para hacer más resaltante la idea que ha inspirado la realización de la obra.

Parece obvio que para este crítico el cuadro no representaba un desnudo (cosa que había reivindicado Roger Miles), sino un cuerpo que el artista "dejaba a la vista" para expresar una idea que, por otra parte, se le escapaba. No lograba atribuirle un sentido, pero por sobre el desconcierto o el desagrado, primaba el orgullo de tener un artista "nacional" en el salón de París.

Nadie parecía dudar en clasificar a Sívori como adepto a la escuela naturalista, con la que, como observa Ana María Telesca, el público porteño se hallaba familiarizado a partir de la enorme difusión que tenía por entonces en Buenos Aires la literatura de Zola. El mismo Zola calculaba que tenía más lectores en Buenos Aires que en cualquier otro lugar del mundo. Sin embargo el naturalismo, tan buscado y prestigioso en la literatura, resultaba inaceptable en la imagen.

Al día siguiente, el diario *El Censor* hacía explícita esa vinculación con el naturalismo literario en medio de una andanada furibunda:

No cabe duda que el cuadro que de París ha remitido nuestro compatriota el joven pintor Eduardo Sívori está bien pintado; pero no cabe duda tampoco que no estuvo nada feliz al elegir el tema de esa tela.

El levantar de la sirvienta!

¿A quién se le ocurre pintar semejante majadería, sobre todo cuando la sirvienta es tan fea, tan desgreñada y tan sucia como la que él ha elegido de modelo? Convengamos en que bonnes hay por escepción, que en apariencia son tres bonnes; pero la fámula de Sívori es de agarrarla con pinzas. Además nosotros no imaginábamos que las sirvientas se levantaran en cueros mayores. Juzgue el lector si esto no es algo raro. En un cuartujo, que tiene por todo mueblaje una mesita con un candelero, una silla con el vestido, delantal y cofia de la sirvienta, y una cama de hierro, vése sentada en el borde de ésta, totalmente desnuda, á la bonne, la cual está arreglando una media para calzársela. El cuerpo como anatomía y color es soberbio; pero más que cuerpo de mujer parece el de un mozo de cordel, Las mechas sucias del pelo y lo feo y soñoliento de la cara, no quitan que toda la cabeza esté pintada con fuerza, con gran verdad, pero el arte no consigue aquí vencer la repulsión que inspira lo grosero. A naturalismos de este género preferimos mil veces como escuela el dibujo incorrecto y el colorido convencional de Chaplin.

*Los pies de la sirvienta son todo un poema bestial. Qué juanetes tan abultados y violáceos, qué callos más geológicos, qué uñas más córneas y amarillentas! Al mirarlos, por una inesplicable asociación de ideas, recordamos cierta estupenda sinfonía que ha escrito Zola en el *Ventre de París*. En aquella descripción el maestro ha creado también una página*

llena de verdad; pero que da náuseas.

Esto no impide que el cuadro de Sívori esté bien, pero muy bien pintado. Sin embargo, es una obra de arte manqué, como dicen los franceses. El tema es injustificadamente grosero y el personaje demasiado sucio. Claro está que lo grosero, lo sucio, lo inmundo mismo, son elementos del arte; pero usados a tiempo, cuando hay un efecto estético que conseguir con ello; pero eso de elegir un tema sucio para limitarse a la reproducción de algo repugnante, es un error en que caen los principiantes en su entusiasta radicalismo, interpretando torcidamente el espíritu de la escuela á la que se afilian. El naturalismo es sólo para los que no saben lo que dicen la reproducción de lo innoble.

*Cuando el joven artista vuelva de su error, va a producir sin duda obras de mucho mérito, pues en su *Lever de bonne* revela que tiene condiciones para despertar a la patrona. Hacemos votos para que no malgaste su talento.*(7.IX.1887)

Con violencia deliberada, el articulista ponía en evidencia una preocupación central en torno a la condición social de la mujer del cuadro. Había que pintar patronas, no sirvientas. El problema era que Sívori evitaba toda posibilidad de idealización o redención de la mujer que representaba desnuda. Ni siquiera era identificable con una prostituta, tema que fácilmente podía deslizarse hacia una retórica moralizante. La pobreza era un tema irritante en una ciudad que se transformaba a pasos acelerados por una afluencia desmesurada de inmigrantes, muchos de los cuales llegaban, precisamente, huyendo de la miseria. Llama la atención la insistencia del crítico sobre el carácter de "sucio" e "inmundo" del personaje representado. Como observa George Vigarello, las palabras y los conceptos en torno a la limpieza y la suciedad no pueden tomarse como inmutables ni referirse sin más a la experiencia actual de los mismos. Hay indudablemente una connotación de tipo social (además de una convención visual que identifica blancura con limpieza y viceversa) que informa el discurso de este articulista, que no duda en asimilar pobreza, fealdad y suciedad.

Las mujeres pobres tenían por entonces una presencia importante en Buenos Aires. No sólo las prostitutas - quienes fueron objeto de grave preocupación y una legislación temprana - sino todas las mujeres que trabajaban y no respondían exactamente al rol de madres de familia fueron vistas como un peligro para la incipiente nacionalidad. Como observa Donna Guy, en el pensamiento político de las últimas décadas del siglo pasado, "las mujeres de clase baja eran tan peligrosas como las prostitutas para la imagen de comunidad nacional argentina.[...] La política argentina confirma la observación de Benedict Anderson según la cual la familia constituye un nexo crucial en la identidad nacional de las naciones más modernas."

En la ciudad que se transformaba, había nuevos pobres pero también nuevos ricos, que se volvían ávidos compradores de objetos artísticos europeos. Roberto Amigo califica a los últimos años del ochenta en Buenos Aires como "un momento salvaje del mercado de arte en una coyuntura especulativa.[...] el público comprador era una burguesía en expansión que por su enriquecimiento o por su movilidad social adquiriría esos bienes simbólicos para legitimarse como tal." En este sentido, la comparación de Sívori con Chaplin que hacía el crítico de *El*

Censor , es significativa. Apenas una semana antes, él mismo se extasiaba frente a un cuadro de este Charles Chaplin ("el más elegante de los pintores franceses") que se exponía en la casa Bossi entre las "Joyas pictóricas" adquiridas en París por un rico coleccionista de la ciudad. Casi impudicamente, ponía entonces de manifiesto la sugestión erótica que el cuadro le inspiraba:

[...]Solo se vé el busto desnudo de una mujer divina, apenas velado por unos pliegues luminosos de gasa, cuya cabeza rubia se apoya sobre un cogín de raso blanco, y cuyo cuello oprime una cinta de gró, color flor de almendro, de tinte igual al que matiza sus mejillas y sonroja las pintonas fresas de su seno.[...]

Reverie! sí, ese es el título, esa es la palabra que condensa todo el poema sonrosado, evocador de mil historias íntimas y de infinitos deseos irrealizables, en el que al fin hemos podido admirar el pincel travieso, elegante, mièvre (otra plabra intraducible!) de Charles Josuah Chaplin.

Ay! del que no comprenda el sonido sutil de esa palabra! Ay! del que no sienta la poesía vaporosa que exhala la tela de Chaplin. Ese tampoco sabrá sentir la embriaguez infinita que produce el perfume del primer ramo de violetas, robado del seno de la mujer soñada, [...] (1.IX.1887)

La nota termina con una franca declaración de deseo: "No podemos menos de tenerle envidia al que se lleve la *Reverie* de Chaplin."

La burguesía porteña, como cualquier otra, "creía en el Deseo", necesitaba darle a la sexualidad una cierta forma acorde a sus ideales. La introducción de cuadros como el de Chaplin "educaba" el gusto por refinamientos hasta entonces poco frecuentados. No todos podían, sin embargo, mostrarse abiertamente en un medio en el que esos nuevos burgueses recién empezaban a permitirse tales deleites. De hecho, *Reverie* se desnudaba más en las palabras del crítico que en la imagen misma. Poco antes, en agosto de ese mismo año, por ejemplo, en una exposición de cuadros franceses en los altos del teatro de Variedades, hubo dos grandes desnudos que, según nuestro sensible cronista de *El Censor*, "con pudor agono al arte" fueron colocados aparte, en una pequeña sala adyacente al salón principal. Uno de ellos: una *Leda* de Melin, le inspira un encendido entusiasmo:

La Leda es no solo un precioso estudio de desnudo sino que también es una protesta contra las convencionales Ledas de los prix-de-Rome. Está de pie la admirable ninfa, rebosante de vida su sonrosada y palpitante tez, cubriéndose, con un gesto en que se mezclan el impudor soberano y el rubor de la coqueta, la faz y parte del seno con la malla hipócrita de un tul. El cisne con las alas jadeantes como si fueran brazos, la acaricia un muslo y su cuello suave y torneado se iergue estremecido, teniendo los ojos del ave esa expresion de éxtasis supremo ante la belleza codiciada que hace divina á la mirada humana. Volvemos a protestar contra la proscrición al saloncito pequeño de que es víctima esa tela." (El Censor 4.VIII.1887)

Estos escritores y artistas sabían que el atractivo del desnudo, al menos en parte, era directamente erótico, cosa que no encontraron en el cuadro de Sívori.

En fin, los ataques de *El Censor* a *Le lever de la bonne* despertaron la respuesta

indignada de dos lectores que prefirieron permanecer en el anonimato: "un suscriptor" y "un francés". El diario las publicó (el 12.IX.1887) junto con una repetición del artículo que suscitaba la polémica y una larga respuesta, bajo el título "Sívori y Chaplin". Las dos cartas salían en defensa de Sívori, uno argumentando que artistas célebres como Velázquez y Teniers habían pintado temas tanto o más desagradables, como borrachos vomitando, "monstruosos jorobados y asquerosos leprosos". El otro justificaba la desnudez de la sirvienta diciendo que las "pobres *bonnes*" que se empleaban en las casas francesas para los trabajos más pesados se veían "obligadas a acostarse completamente desnudas para poder soportar el calor" de las buhardillas a las que se veían relegadas. En su respuesta, que firma con el seudónimo *Lohengrin*, el crítico sostiene que las groserías son aceptables en las obras de arte cuando reflejan el "espíritu de su época", cosa que encuentra, por ejemplo, en Zola, de quien incluye una "escena asquerosa" tomada del *Assomoir*. Esta se justificaba en función de una reflexión de tipo moral, que no encontraba en el cuadro. Un poco más adelante, en su respuesta al lector "francés" hace una interesante observación acerca de las intenciones del pintor:

*Hemos calificado tal idea de majadería, pero lo cierto es que podría tacharse de excentricidad estudiada, pues de lejos se vé la intención que ha tenido el joven artista de llamar la atención hacia su indisputable talento mediante lo repelente de la escena reproducida. [...] Este procedimiento de estrenarse con una **boutade** está de voga en París desde hace tiempo y algunos han confesado la treta una vez obtenido el éxito.*

El panorama artístico de la ciudad parecía entonces dominado por los coleccionistas. Los más ricos compraban en París, pero muchos lo hacían en las exposiciones que se multiplicaban por entonces en tiendas y bazares elegantes.

En junio de 1887, pocos meses antes de la llegada de la *bonne*, *El Diario* comentaba una exposición de caridad organizada por las Damas de la Misericordia en el local de la Bolsa de Comercio, donde se exponían las "joyas" de esas colecciones:

Hase creído durante mucho tiempo, por la gente que vive de paso en nuestra capital, que las tareas comerciales y la furia de los negocios, habían amortiguado el criterio artístico de los hombres mas capaces de rendir pleito homenaje (sic) á las inmarcecibles (sic) creaciones del ingenio plástico. Se creía, que en medio á esta baraúnda de transacciones y conveniencias especulativas, en que todas las facultades se ponen á merced del cálculo frío de las operaciones numéricas, -que el sentimiento artístico no debiera manifestarse sinó en los espectáculos teatrales. Crasísimo error!

En Buenos Aires, vive el alto sentimiento placentero de amor al arte, y se manifiesta con el mismo vigor de que es capaz el pueblo más bien educado de la península itálica, Los continuos viajes de nuestros ricachos por el viejo mundo, han contribuido no poco á uniformar el criterio artístico.

Para el gusto burgués, la criada de Sívori resultaba un cuadro "antierótico" y en este sentido, opuesto al gusto de los coleccionistas porteños. Pero también podemos pensarlo en relación con una casi inexistente tradición de desnudo en la ciudad. Seguramente Sívori había oído hablar (es probable que también hubiera visto alguno) de los desnudos que en la década anterior había pintado Prilidiano

Pueyrredón, tomando como modelo - se decía - a su ama de llaves. Este pintor, célebre en su momento, se hallaba prácticamente olvidado, se había tejido en torno suyo una "leyenda negra" según la cual había sido un caprichoso "señorito rico" que "cediendo a bajas pasiones" había pintado desnuda a su criada. Tales cuadros nunca se habían expuesto, habían sido hechos para un consumo privado, pero se hicieron famosos.

En 1887 era posible "clasificar" a Sívori, ponerle la etiqueta de realista o de naturalista, vincularlo con la pintura de Courbet y la literatura de Zola, entenderlo como un excéntrico que imitaba las estrategias de la vanguardia en París, pero esto de pintar criadas desnudas seguía siendo inaceptable.

Reposo

En 1888 Eduardo Schiaffino pintó en París varios desnudos. Uno de ellos, una pintura clara y naturalista, presentaba una mujer con una pierna cruzada, secándose un pie. El escenario, minuciosamente descrito, era un moderno cuarto de baño burgués. La imagen no dejaba lugar a dudas: la mujer era una burguesa, tal vez la "patrona" que un crítico reclamaba en lugar de la sirvienta de Sívori. Pero hasta donde sabemos, este cuadro no fue expuesto entre los primeros envíos de Schiaffino desde París. En octubre de 1889 envió otros, que fueron expuestos unos pocos días en la casa Bossi, y recibieron comentarios demoledores. La crítica de *El Nacional* (28.X.1889) aparece teñida por las preocupaciones económicas que planteaba una crisis progresiva que haría eclosión al año siguiente. La primera plana de los diarios registraba diariamente el aumento del oro, y la inquietud que planteaban las huelgas y la falta de trabajo para los inmigrantes.

Se trata de un pensionado del gobierno, es decir, de un caballero que á costa del presupuesto estudia en París el sublime arte. Es lógico ser severo con quien en tales condiciones se encuentra, tratar de averiguar si la plata se emplea en algo útil o es tan sólo tirada a la calle.

Nosotros creemos lo segundo. El que de ello quiera convencerse no tiene sino entrar en casa de Bossi y ver los cuadros allí expuestos. Ni color, ni dibujo, ni composición, nada revela un artista. La primera impresión que producen es la de haber sido lavados con potasa después de pintados. El más importante, una joven colocada de espaldas al espectador, sin duda por huir de las dificultades de dibujar y construir una cabeza, arregla sus cabellos ante un tocador de gusto deplorable. De no menos deplorable gusto es la posición de la mujer. Sus brazos flacuchos y desdibujados recuerdan, arqueados sobre la cabeza, una rana en el momento de lanzarse a un charco. El derecho ha sufrido sin duda una fractura mal reducida por un doctor poco hábil. El color, como ya o hemos dicho, no existe ni en éste ni en los demás cuadros.

Hay otra muchacha, tan desdibujada como su compañera, no sabemos si sentada o recostada sobre una ensalada de yuyos de un verde manzana que parte los corazones. Recordamos á los aficionados a la factura franca, las hojas de los árboles hechas con unas

pinceladitas de un candor primitivo.[...]

No puede tratarse en serio obras en que ninguna buena cualidad se encuentra que alabar, en que ninguna de las esenciales condiciones de la obra artística existen. ¡Y pensar que el señor Schiaffino cobra su pensión del Estado, que pudieran cobrarla quizá otros mejor dotados de cualidades artísticas! (El nacional,28.X.1889)

Al día siguiente, una escueta noticia en el mismo diario anunciaba que:
"Felizmente desaparecieron de aquella casa [Bossi] que generalmente se distingue por el buen gusto de sus exposiciones, los desgraciados cuadros de Schiaffino [...] que honran muy poco al pensionado en París."

Reposo, expuesto en julio de 1890, tuvo aún peor suerte. En París pasó desapercibido porque -según explica el pintor- fue expuesto en el contexto impresionante de la Exposición Universal de 1889, por fuera del pabellón de bellas artes, en una sección internacional que reunía artistas de varios países no centrales. No obstante, obtuvo una medalla de tercera clase. Por otra parte, más allá de esa famosa medalla de bronce, otros cuadros suyos fueron admitidos en varios Salones de París, pero ya por entonces los catálogos, abrumados por la proliferación de obras, presentaban aparte a los "artistas extranjeros", de manera que los críticos franceses podían dedicarse sólo a los vernáculos, sin perder su tiempo con aquellos potenciales rivales.

El cuadro llegó a Buenos Aires en medio de la peor crisis del período: una especulación sin límites, endeudamiento externo, emisión descontrolada de papel moneda e inflación la habían desencadenado. Pocos días después una revolución, aunque fallida, terminaba con la presidencia de Juárez Celman.

El envío del pintor fue recibido, una vez más, con marcada hostilidad. No importaba la medalla de bronce. Las crónicas (abundantes) de la Exposición Universal que publicaron los diarios porteños, ni la habían mencionado. Algunos elogiaron, en cambio, al *Niño enfermo* del venezolano Michelena como un gran triunfo de la pintura sudamericana en París.

El *Reposo* fue también expuesto en el bazar de Bossi. El crítico del diario *La Argentina* sostenía (1.VII.1890) que "estaría mejor en cualquier otra parte donde pudiera escapar á las críticas que del doble punto de vista de la anatomía y del arte llueven sobre él". Además de objetar el cuadro desde el punto de vista formal (volviendo sobre la cuestión de que Schiaffino no sabía pintar), el crítico anónimo cuestionaba el desnudo como género desde el punto de vista moral:

Dejaremos a un lado la cuestión de saber si el pintor demuestra ser un hombre de buen gusto en la elección de semejantes modelos; tal vez nos replicará que se trata de un estudio del cuerpo humano con prescindencia provisoria de una estética excepcional, y sin otro propósito que ejercitar los conocimientos adquiridos en la academia. [...] Pero ya que con una exhibición tan pública el autor del cuadro se propuso indudablemente pulsar el juicio del público en general [...] no extrañará que éste se permita decir en letras de molde la impresión que le ha hecho la pintura en cuestión.

Pues bien, sin haber practicado estudios de anatomía, sin haber visto cuerpos de mujeres

desnudas, cualquiera se dice ante el cuadro de Schiaffino que en esa mujer provocativamente echada hay algo, sino mucho, de deforme. Hay seres deformes, nadie pone eso en duda, pero queremos creer que esos no se presentan para modelo en un taller: por consiguiente, cuando los vemos reproducidos en una tela, tenemos algún derecho para pensar -y decirlo también- que no son ellos sino otros que la Naturaleza ha creado perfectamente válidos, habiendo contado sin el pintor que hace ver lo que no se exhibe ni sería agradable ver en exhibición.

[...] En toda obra de arte - y muy especialmente en las de pintura - hay que buscar una filosofía. Buscamos algo parecido en el cuadro de Schiaffino y no hallamos nada más que una cifra, es decir, un desnudo más á agregar a los millares y millares de desnudos que so pretexto de gran arte (no olvidéis la palabra) se vienen exhibiendo desde algunos años en las exposiciones, con una sans-facon que huele a la lengua al Paganismo y á sus más florecientes saturnales.

Nosotros creemos que le grand arte debe consistir en la reproducción de lo que implique un ideal elevado.

Si de buena fe alguien se anima a declarar y á jurar sobre su honor que el cuadro de Schiaffino - y en términos generales las pinturas de esta índole - revelan un concepto noble, un ideal verdaderamente digno del arte, y bien, iremos buscando en adelante el arte grande y pequeño con la linterna de Diógenes.

Reposo planteaba entonces, dos cuestiones problemáticas: por un lado un tratamiento del desnudo que no respondía a los cánones académicos y era interpretado como impericia. Por otro, una cuestión de índole moral: era un desnudo sin ningún tipo de referente histórico, literario, ni siquiera anecdótico que lo "justificara". Tampoco resultaba erótico para el gusto burgués. Aun hoy *Reposo* resulta una imagen algo ambigua, el cuerpo anguloso parece hasta cierto punto andrógino.

Por aquellos años, como hemos dicho, el mercado y el coleccionismo aparecen en los diarios como los protagonistas de la escena artística porteña. Cuando Schiaffino comenta en su libro (1933) el rechazo por su desnudo, lo atribuye precisamente a esto.

Sabemos por su correspondencia que Schiaffino escribió un artículo en defensa de su cuadro, que envió a su hermano para que éste intentara publicarlo. No pudo hacerlo, y ese texto no nos ha llegado. En su carta Schiaffino describe brevemente su carácter: "Es un perfil crítico del público y una respuesta al sueltista de "La Argentina" y á todos los tontos de capirote que encontraron mi cuadro indecente. Como ante esa injusticia nadie chistó es bien preciso que sea yo el que salga a defender en mis cuadros los derechos del artista;[...]"

Sin duda la actividad de Schiaffino fue más destacada como escritor, como polemista, que como pintor. En este sentido, la incisiva actividad periodística que desplegaba desde hacía varios años en los diarios de Buenos Aires es un elemento que debe tenerse en cuenta en la consideración de la agresiva recepción de sus primeros envíos.

Consideraciones finales

La propuesta de este trabajo es, entonces, una lectura de los desnudos enviados por Sívori en 1887 y Schiaffino en 1890 desde Europa como gestos modernos, como una búsqueda deliberada de instalar la polémica, de diferenciarse. Pero no se trata solamente de la oposición a una tradición académica que repetía hasta el hartazgo fórmulas consagradas, sino de una lucha que reviste un carácter más bien inaugural en un campo que estos pintores perciben como yermo, atrasado, bastardeado por el esnobismo del mercado.

Estos desnudos provocativos, enviados desde París, aparecen como gestos desafiantes hacia el gusto del público y de ese mercado. Eran cuadros "invendibles". De hecho, Sívori dona el suyo a la Sociedad Estímulo, de donde no saldrá hasta después de su muerte. Schiaffino, por su parte, luego de exponer su *Reposo* casi como baluarte en varias exposiciones organizadas por el Ateneo en la década siguiente, logra que la Comisión de Bellas Artes lo compre para el Museo Nacional que él mismo dirigía, en 1904.

Tanto Sívori como Schiaffino eligen el cuerpo femenino como campo de batalla. Esta elección se nos aparece cargada de sentido. No era un tema más dentro del vasto repertorio de la tradición del "arte occidental" en la que ellos pretendían insertarse. Como sostiene Lynda Nead, "más que ningún otro asunto, el desnudo femenino connota "Arte".[...] es un ícono de la cultura occidental, un símbolo de la civilización y sus alcances.[...] Simboliza la transformación de la materia básica de la naturaleza en las formas elevadas de la cultura y el espíritu." Pero también un desnudo femenino es una imagen para ser vista por hombres. Los desnudos del Salón que los coleccionistas porteños compraban en París tenían una innegable fuerza sexual puesta en un lenguaje erótico convencional. Schiaffino y Sívori presentan otra imagen, "antierótica" dentro de estos códigos.

Hay, finalmente, una cuestión que no parece fácil de dilucidar. Más allá del perfeccionamiento de una técnica, del oficio, ¿cómo pueden vincularse los caminos elegidos por estos pintores con el modelo ofrecido por sus maestros? Ambos comienzan sus estudios con Raphael Collin en la academia libre de Colarossi, un pintor que, en palabras de un crítico mordaz, hacía desnudos "*á la vainille*", como *Floreal*, del cual se "enamora" un rico coleccionista argentino (Aristóbulo del Valle) y encargó una copia al artista. En los escritos de Schiaffino para *El Diario* ya citados, se percibe por parte de éste un relevamiento concienzudo de las posibilidades que se le ofrecían y las características de los diversos ámbitos de educación artística de la ciudad de París. Allí sostiene que los métodos de enseñanza en la Escuela oficial de Bellas Artes son "demasiado impersonales, anticuados y hasta hostiles al progreso de jóvenes con talento y originalidad", y pasa revista a la gran cantidad de academias libres en las que - calcula- unos 5000 estudiantes se dedicaban casi exclusivamente al estudio del modelo vivo. Expresa su admiración por los profesores que dan clases en esas academias sin remuneración alguna, en particular Puvis de Chavannes en la Colarossi, a quien considera "destinado a ser una de las figuras más gloriosas en la Historia del Arte". En cuanto a la Academia Julien, la más antigua, señala que allí dictan clases algunos miembros del Instituto como Bouguereau y Jules Lefebvre. Schiaffino elige la Colarossi, donde ya se encontraba Sívori. Con

respecto a este último, un cronista del diario *El Nacional* de Buenos Aires, que lo visita en plena sesión de modelo vivo en la Academia, ofrece, en una divertida nota, una explicación razonable de su presencia allí:

La Academia Collar Rossi es la mejor instalada de Paris, cuenta con cien discípulos y dispone de cinco espaciosos talleres ocupados todo el día, con modelos vivos, hasta las diez de la noche.

Después en uno de esos talleres, tiene lugar la reunion de la renombrada Sociedad Española, donde el amigo Sívori ha tenido una buena acogida. (2.XI.1883)

Es probable que la decisión de estudiar con el joven Collin no haya sido más que un peldaño necesario para poder elegir con quién continuar su formación. No lo sabemos. Pero en la elección tanto de Jean Paul Laurens como de Puvis de Chavannes podemos adivinar su interés por un perfil de artistas que realizaban por entonces grandes composiciones de tipo histórico y alegórico que tenían enorme prestigio, aunque Laurens fuera criticado por Zola, Fénéon y otros por la frialdad arqueológica de sus reconstrucciones (casi todas ellas visiones críticas de episodios de la historia religiosa de Francia). Los murales de Puvis, en cambio, eran admirados desde posturas críticas y políticas diversas, que hallaban encarnados en ellos ciertos ideales y valores "clásicos" de la república francesa. Reivindicado por los simbolistas (en 1885 Moréas declaraba en su *Manifeste littéraire* "la soberanía" del maestro, cuya obra "se eleva más allá del enmohecimiento del impresionismo para alcanzar el halo centelleante del puro símbolo") Puvis aparecía como un moderno creador de imágenes de la nación francesa. Sívori y Schiaffino comparten su admiración por él. No parece aventurado pensar que en ello haya pesado la percepción de una necesidad de crear imágenes para la joven nación a la que pertenecían, y que ésta a su vez se vinculara con la circulación de ideas y discusiones en torno a la posibilidad de un arte nacional que surgían en Buenos Aires a comienzos de la década del '80, sin duda estimuladas (como se ha señalado), por el ejemplo de Blanes.

Sin embargo ninguno de los dos orientó su producción en este sentido, como sí lo hicieran otros contemporáneos suyos (Graciano Mendilaharsu, Augusto Ballerini, José Bouchet o Angel Della Valle). Al menos no lo hicieron recurriendo a temáticas históricas o costumbristas, aunque ambos terminaron frecuentando el paisaje. Pero esto es otra historia. Limitémonos aquí a señalar un gesto inicial, que se vincula más bien con una concepción de la modernidad, que encuentran en Puvis, pero también en Courbet, Millet y, trazando una genealogía, en Delacroix, Gericault, David. Su viaje a Francia puede interpretarse no sólo como instancia de aprendizaje sino también en términos de búsqueda de una "tradición" moderna. Esto es, de insertarse como un eslabón en una cadena de artistas sinceros y patriotas, tal como se veía también a Courbet desde su primera rehabilitación por Paul Mantz en la *Gazette des Beaux Arts* en 1878.

Sívori y Schiaffino, individualmente y aun distanciados por la diversidad de sus planteos estéticos, irrumpen en la década del '80 en Buenos Aires con cuadros que resultan provocativos e irritantes, poniendo una nota discordante en una escena dominada por el gusto burgués: por la pintura *pompier* y la estética del

bazar.

Centrada en Buenos Aires, su idea de la modernidad se verá atravesada por aquellas cuestiones que señaláramos al comienzo: una ciudad que crecía desmesuradamente, crispada por una transformación económica y social intensa que se vivía como "fenicia". Se trataba de transformar Cartago en Atenas. Sostener valores espirituales en una sociedad invadida por las leyes del mercado, en la que los nuevos burgueses ávidos de signos de prestigio, entronizaban una pintura y escultura que, esa sí, se identificaba claramente con el languideciente eclecticismo de salón.

Como señalan Castelnuovo y Ginzburg, se trata de considerar las relaciones centro - periferia, en términos "no de difusión sino de conflicto: un conflicto hallable aun en aquellas situaciones en las cuales la periferia pareciera limitarse a seguir servilmente las indicaciones del centro."

Es en este marco en el que debemos interpretar los gestos de estos artistas. Gestos que apuntan en múltiples direcciones, pero ninguna de ellas puede ser interpretada como imitación servil de modelos europeos. En este sentido debemos tomar su renuencia, tantas veces invocada como ignorancia, a adoptar la técnica de los impresionistas. Los caminos que toman en relación con sus maestros, nos hacen pensar en una recepción crítica de una tradición en la que decidían insertarse; en una toma de conciencia en cuanto a la pertenencia a una periferia y en una elección deliberada del centro de esa periferia.

Es en este ir y venir de miradas reflexivas entre Europa y América que se va construyendo una idea de arte nacional y de modernidad a la vez. Esta simultaneidad parece ofrecer una clave para comprender los rumbos que tomarán las manifestaciones de vanguardia y sus relaciones con las instancias de consagración en Buenos Aires en las primeras décadas de este siglo.

Según el *Censo de la Ciudad de Buenos Aires* del 15 de setiembre de 1887 (tomo I pp.545-6) se publicaban en Buenos Aires 102 diarios y revistas. *La Nación* y *La Prensa* declaraban tener una circulación de 18.000 ejemplares diarios cada uno. *El Diario* y *El Nacional* aproximadamente 12.500. Les seguían *La Patria*, *El Sudamérica*, *Fígaro*, *La Razón*, *la Tribuna Nacional*, *La Unión* y *El Censor*, con tiradas de entre 6.500 y 3.500 ejemplares diarios. La actividad política era el principal objeto de estos diarios, muchos de los cuales tuvieron corta vida. Cfr. Tim Duncan: "La prensa política: 'Sud-América', 1884-1892" En: Ferrari, G. y Gallo, E. (comp.) *La Argentina del Ochenta al Centenario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.pp. 761-783.

. Eduardo Sívori nació en Buenos Aires (1847-1918), hijo de un próspero comerciante italiano radicado en la ciudad y nieto por vía materna de un coronel de la Independencia.

El diario, 2.VII.1887 p.1c.5.

La Argentina 1.VII.1890 p.1c.6

Eduardo Schiaffino, en su texto "Evolución del gusto artístico en la Argentina" publicado en el suplemento especial del diario *La Nación* el 25.V.1910, apenas menciona la recepción del cuadro de Sívori, diciendo que: "*Enrolado en la escuela naturalista de Courbet y de Zola, debutó con un cuadro excesivo: 'El levantar de la sirvienta', que fue tomado por muchos como la pedrada de un 'adolescente' en los vidrios de la Academia.*" Si bien en este texto habla de su propio cuadro *Reposo*, no menciona la recepción de éste en Buenos Aires, cosa que sí aparece en su libro *La pintura y la escultura en Buenos Aires* (Buenos Aires: Ed. del autor, 1933) en un breve párrafo (p293). José León Pagano, por su parte, en *El arte de los argentinos* (Buenos Aires, Ed. del autor, 1937) documenta y dedica una larga reflexión a la recepción de *Le lever de la bonne* (pp.306-310) basándose en la "dualidad de contenido y forma". En cuanto al cuadro de Schiaffino, Pagano no dice una palabra sobre su primera recepción, pero hace suyas aquellas críticas, no sólo planteando el carácter "dispar" de la obra, con zonas bien trabajadas y otras "poco gratas" sino también sosteniendo que el estado fue "excesivamente pródigo" con el pintor.

Cfr. por ej. Córdova Iturburu, Cayetano. *80 Años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires, Librería de la Ciudad, 1978. p.11. Payró, Julio E. "La etapa finisecular (1874-1900)" En: *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988. p 133. López Anaya, Jorge. *La generación del Ochenta*. Buenos Aires, Viscontea, 1966. (Colección *Argentina en el Arte*, 6) pp.57-58. Del mismo autor: *Historia del Arte Argentino*. Buenos Aires, Emece, 1997. p.51.

Telesca, Ana María y Burucúa, José Emilio. "Schiaffino, corresponsal de El Diario en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen." En: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"* No. 27-28. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1989-1991.

Cfr. Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI de España, 1988. Véase también Frisby, David. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992.

Itinerario propuesto por David Frisby en el libro citado. Cfr. Simmel, Georg. *Filosofía del dinero*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1976. Benjamin, Paul, *Iluminaciones/2. Baudelaire*. Madrid, Taurus, 1972.

Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and other Essays*. Londres, 1964 p.13.

Frisby, David. *op.cit.* p.119

Baudelaire, *op.cit.* p.3.

Schiaffino fue un hombre de muchas palabras, escribió bastante más de lo que pintó. En 1883 publica en *El Diario* una serie de artículos: "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento", en los que se revela su temprano interés historiográfico a la vez que una activa toma de posición en cuanto a los planteos que hace al gobierno (liberación de impuestos a las obras

de arte, apertura de un museo, etc.). De ahí en más tendrá una casi permanente presencia como crítico en la prensa. En 1933 publica *La pintura y la escultura en Buenos Aires*. De Sívori, en cambio, conocemos casi exclusivamente sus imágenes. Cfr. Jitrik, Noé. *El mundo del Ochenta*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Entre 1870 y 1900 ingresaron al país 2.664.200 inmigrantes, de los cuales 1.527.200 se radicaron definitivamente. Más del 60% de éstos eran italianos. Aproximadamente un tercio de aquellos inmigrantes permaneció en la ciudad de Buenos Aires, de cuya población total, en 1895 el 52% eran extranjeros. Cfr. Maeder, Ernesto J.A. "Población e inmigración en la Argentina entre 1880 y 1910". En: Ferrari, Gustavo y Gallo, Ezequiel (comp.) *La Argentina del ochenta al centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980. pp.555-573.

Cfr. Terán, Oscar. *Positivismo y nación en la Argentina*. Buenos Aires, Puntosur, 1987.

Citado por O. Terán, *op.cit.* p. 15.

La Patria Argentina (2.VII.1881)

El grupo había comenzado a reunirse un par de años antes, por iniciativa de Eduardo Sívori a su regreso de un primer viaje a Europa, en una barraca perteneciente a su padre. Estaba constituido por Eduardo y su hermano Alejandro Sívori, Julio Dormal (arquitecto belga formado en París), Alfredo Paris (pintor francés radicado en la ciudad por razones comerciales), José Aguyari (pintor italiano radicado en Buenos Aires), Carlos Gutiérrez (periodista) y Eduardo Schiaffino (proveniente también de una familia de ricos comerciantes). Cfr. Manzi, Ofelia. *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. Buenos Aires, Atenas, s.f. Habiendo surgido a impulso de hombres vinculados a la actividad comercial, como lo estaban los hermanos Sívori, Paris y Schiaffino, la Sociedad Estímulo contribuyó en gran medida a la profesionalización de la actividad artística en Buenos Aires.

El Arte en el Plata 11.I.1878. Citado en O.Manzi, *op.cit.* pp.8-11.

Cfr. Informe presentado a la Comisión Directiva en noviembre de 1878, consignando las suscripciones que se mantenían a pesar de la crisis económica por la que atravesaba la Sociedad. Citado por O. Manzi, *op.cit.* p.17.

La figura de Gutiérrez ha quedado bastante desdibujada, en primer lugar porque, en general, no firmó sus artículos y, por otra parte, porque paulatinamente parece haberse alejado del grupo (quizás enemistado con Schiaffino, quien apenas lo menciona en su obra historiográfica) para terminar su vida como profesor de geografía en el Colegio Nacional. Sus escritos sobre arte estuvieron marcados por un pensamiento evolucionista y científicista, que lo llevó a extremos interesantes, como el sostener (en 1895) una teoría del arte "desde el punto de vista fisiológico". Prueba de ello es la enorme repercusión que tuvo en la prensa de manera casi unánime. En cuanto a la afluencia de público, el 18 de julio *La Nación* publicaba el número de visitantes desde el 15 de marzo, día de la inauguración: 263.451 personas, una cifra impresionante si se tiene en cuenta que Buenos Aires en 1880 apenas superaba los 200.000 habitantes. Cfr. Maeder, Ernesto J.A. *op.cit.*"

En la década de 1870 y tempranos '80 este debate estaba candente en París. Al

respecto sostiene Weisberg: "Más allá de sus afinidades con los impresionistas, Huysmans, como Zola, todavía esperaban el 'genio del futuro', un pintor que reuniera las virtudes del impresionismo con la fuerza del naturalismo." Cfr.

Weisberg, Gabriel P. *Beyond Impressionism. The naturalist impulse in European Art 1860-1905*. Londres, Thames and Hudson, 1992.pp.17-18

El Diario, 30.IX.1883.

Cfr. Schiaffino, Eduardo. *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. (Recopilado por Godofredo E.J. Canale). Buenos Aires, Colombo, 1982.

El Diario, 14.5.1885. Citado por Telesca y Burucúa, *op.cit.* p.71.

Cfr. Zola, Emile. "El naturalismo en el Salón" (1880) En: *El buen combate. En defensa del impresionismo*. Buenos Aires, Emece, 1986. "Lo que puede asegurarse es que el movimiento se afirma con un vigor invencible: el naturalismo, el impresionismo, el modernismo o como quiera llamárselo, domina hoy los Salones oficiales." p.215.

En ellos también se pronuncia contra los impresionistas en el sentido en que lo hacía Gutiérrez, acusándolos de permanecer "*en la superficie de las cosas sin profundizarlas*". Admira, sin embargo, a los "*plenairistas*" italianos como el veneciano Lancerotto (24.VI.1884) En París, lamenta no poder tomar el curso de estética con Taine en Escuela e Bellas Artes (18.III.1885) y elogia a Puvis, "destinado a ser una de las figuras más gloriosas en la Historia del Arte"(10.IV.1885) Cfr. Telesca, A.M. y Burucúa, J.E. *op.cit.* pp.68-71.

Salon de 1887. Catalogue Illustré - Peinture et Sculpture. Paris, Ludovic Baschet, 1887. Desde la reforma introducida en 1881, liberándolo de la tutela del estado, el Salón se había vuelto más abierto e incluso para con los artistas jóvenes y los estudiantes. Cfr. Bouillon, Jean Paul, *et al. La Promenade du critique influent*. Paris, Hazan, 1990.pp.197-203: "1879-1889. Introduction".

"El naturalismo en el Salon (1880)" *cit.* p.208.

El diario, 2.VII.1887 p.1c.5. Hemos tenido acceso al original de esta crítica, publicada en el *Mémorial Diplomatique* de París del 21.V.1887. La referencia que hemos agregado a Bertrand y Benner provienen de los párrafos anteriores de la misma. La traducción publicada por *El Diario* es bastante fiel salvo por una omisión: a continuación de la consideración acerca de "la ostentación de su condición social" falta una oración que sugiere su ubicación: "*Bien qu'elle soit dans un grenier, on ne sent nulle envie d'aller lui tenir compagnie*." El texto transcrito por *La Nación* no aparece como parte de esta crítica. Es probable que Miles escribiera también para otra publicación, que no hemos podido ubicar. El acceso a las críticas de diarios franceses, así como a la caricatura del *Charivari* lo debo a la invaluable colaboración de Verónica Tell, discípula de la carrera de Artes en la Universidad de Buenos Aires. Para el relevamiento en las hemerotecas de Buenos Aires, conté asimismo con la valiosa ayuda de Marisa Baldasarre, adscripta a la cátedra de Teoría e Historia de la Historiografía de las Artes Plásticas en la misma carrera.

Cfr. Clark, T.J. "*Olimpia's choice*" en: *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton University Press, 1984. pp.79-146

Nochlin, Linda. "The depoliticisation of Gustave Courbet: transformation and rehabilitation under the Third Republic". En: Orwicz, Michael R.(ed.). *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*. Manchester University Press, 1994. pp.109-121.

Weisberg, G.P. Op.cit. p9.

Ward, Martha. "From art criticism to art news: journalistic reviewing in late-nineteenth-century Paris." En: Orwicz, Michael R.(ed.).*op.cit.* pp. 162-194.

Cfr. Farwell, Beatrice. "Courbet's 'Baigneuses' and the Rhetorical Feminine Image". En: Nochlin, Linda y Hess, Thomas B. *Woman as Sex Object*. Art News Annual XXXVIII, New York, 1972.

En el siglo XVIII en Francia, la iconografía de los momentos íntimos de la toilette o el baño fue objeto de todo un género de grabados eróticos que llegaban a rozar la pornografía, realizados para un mercado privado. Farwell observa que, en general, como en la ópera cómica, las sirvientas eran funcionales a los efectos de realzar los encantos de sus patronas o de sugerir escenas de encuentros clandestinos y voyeurismo. (*op.cit.* p.69)

(1800-1874), artista que también exponía cuadros de tema religioso en el Salón. Citado por Farwell, *op.cit.* p.65.

El Diario, 4 y 5.IX.1887 p.1c.6

El artículo no lleva firma, pero podemos adivinar que su autor fue Eugenio Auzón, que firmó a menudo con el seudónimo A.Zul de Prusia y que, dos años más tarde, al organizar Schiaffino una exposición colectiva de artistas que regresaban de su formación en el exterior, volvió a sugerir con malicia que los cuadros mejores no eran obra de los discípulos sino de sus maestros. Schiaffino se batió a duelo con él en diciembre de 1891.

Cfr. Telesca, Ana María. "La recepción de *Le lever de la bonne* en Buenos Aires." Trabajo presentado en: *Primeras Jornadas de Arte, Literatura y Medios. "Masculino / femenino. Las marcas del género"*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 11 al 13 de agosto de 1992.

Cfr. Vigarello, Georges. *Le propre et le sale. L'hygiene du corps depuis le Moyen Age*. Paris, Editions du Seuil, 1985. Agradezco a Angélica Velázquez Guadarrama sus sugerencias y observaciones en este sentido, en la discusión de este trabajo en el encuentro realizado en Querétaro, México, en noviembre de 1997. Tom Cummings, por su parte, ha observado con agudeza que las mismas palabras y adjetivos, muy probablemente tuvieran diferentes matices y connotaciones en Buenos Aires que en Paris en la misma época.

Guy, Donna J. *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*. Buenos Aires, Sudamericana, 1991.

Amigo Cerisola, Roberto. "El resplandor de la cultura de bazar". En: *Actas de las Segundas Jornadas de Teoría e Historia del Arte del Instituto "Julio E. Payró"*. Buenos Aires, Facultad de filosofía y Letras, UBA, 27 al 29 de noviembre de 1996 (en prensa).

Las había traído Manuel J. Güiraldes, aparentemente, para su tío, José Prudencio Guerrico, uno de los coleccionistas más ricos de la ciudad. Cfr. Oliveira César, Lucrecia. *Los Guerrico*. Buenos Aires, Instituto Bonaerense de numismática y antigüedades, 1988. pp.81 y ss.

.J. Clark. *Op.cit.* p.107

Se trataba de un lote de 176 cuadros que se decían pertenecientes al "Barón Dubourg"

que a veces no firmaba y otras lo hacía con el seudónimo Lohengrin.

El Diario, 11.VI.1887

Hijo del "Director Supremo" Juan Martín de Pueyrredón, Prilidiano había pertenecido a una de las más ricas y prestigiosas familias del país.

Museo Munic. de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" Rosario, Pcia. de Santa Fe.

Hasta el momento no hemos podido localizar el paradero de esos cuadros.

La pintura y la escultura en la Argentina. cit. pp. 292-293.

Aunque nunca escribió sobre ello, Damián Bayon siempre sostuvo que él creía que ese desnudo no era una mujer sino un muchacho.

*La pintura...*cit. p.293

Carta a Marcelo [Schiaffino] 25.VIII.1890. Archivo Schiaffino. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

El cuadro fue expuesto (hasta donde sabemos por primera vez) en octubre - noviembre de 1919, en la exposición póstuma organizada en homenaje al artista por la Comisión Nacional de Bellas Artes en el primer aniversario de su muerte. Se halla hoy en exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes, pero sigue siendo propiedad de la Academia Nacional de Bellas Artes (que es la que inaugurara Estímulo, nacionalizada en 1905).

Nead, Lynda. *Female Nude. Art, obscenity and sexuality*. Londres, Routledge, 1992. pp.1-2.

El cuadro había sido expuesto en el Salón de 1886 y en la Exposición Universal de 1889, donde obtuvo el gran premio de bellas artes. Por la correspondencia de Schiaffino sabemos que éste hizo de intermediario entre el pintor y el coleccionista, alentándolo a superar sus temores y atreverse a comprar un desnudo de esta índole.

10.IV.1885 Cfr. Telesca y Burucúa *op.cit.* p.71

El artículo presenta una imagen nítida de un ambiente distendido y alegre. Los alumnos, dice, oscilaban entre los 15 y los 75 años. Agradezco a R. Amigo el haberme facilitado este documento. Gabriel Weisberg observa que era habitual que los artistas extranjeros formaran "colonias" en París, "grupos que compartían intereses mutuos porque venían de la misma región o ciudad" *Op.cit.* p.8

Zola, Emile. "Novedades artísticas y literarias (Salón de 1879)" En: *op.cit.* pp.203-207. "Jean Paul Laurens es un desdichado representante de esa llamada gran pintura, esencial, según se asegura, al renacimiento de nuestra escuela."(p.206)

Fénéon en 1886, lo acusa de "restaurar mamposterías merovingias y recubrir con enlucido las momias históricas". En: *Au delà de l'impressionisme*. Paris, Hermann, 1966. p.43

Cfr. Jennifer L. Shaw. "Rhetoric of National Imaginary". San Antonio, Texas: *College Art Association Annual Conference*, 1995.

Citado por: Dorra, Henri (ed.). *Symbolist Art Theories. A critical anthology*. Berkeley, University of California Press, 1994. p.40

Sívori envía un artículo a *El Diario* el 11.IX.1883 donde expresa su admiración por los frescos que tanto Jean Paul Laurens como Puvis de Chavannes habían realizado para el Panteón de París. Allí sostiene que encuentra superiores los frescos de Puvis por su adecuación a la arquitectura, pero también lo deslumbra Laurens.

Cfr. Penhos, Marta. "Eduardo Sívori y el problema de un 'paisaje nacional'". También cfr. Telesca, Ana María y Malosetti Costa, Laura. "El paisaje de la pampa en las últimas décadas del siglo XIX". Ambos trabajos en: *Actas de las Segundas Jornadas de Teoría e Historia del Arte del Instituto "Julio E. Payró"*. Buenos Aires, Facultad de filosofía y Letras, UBA, 27 al 29 de noviembre de 1996 (en prensa).

Castelnuovo, Enrico y Ginzburg, Carlo. "Centro e periferia." En: AA.VV. *Storia dell'arte italiana*. Torino, Einaudi, 1979. Tomo I p.286.

Sívori, sin embargo, adhirió, aunque nunca completamente, a ciertos aspectos del impresionismo que interpretó como una postura extrema del naturalismo. Más allá de lo que aparece evidente en sus obras posteriores, se conservan testimonios en este sentido. Cfr. Belisario Montero (quien compartió con el pintor el viaje de regreso de Europa en 1891): "Viene abordo un pintor argentino, Eduardo Sívori, partidario de los impresionistas modernos [...]" Y más adelante, hablando de las largas charlas que mantuvieron: "He ahí el realismo sensacional de Puvis de Chavannes y de los maestros impresionistas modernos [...]" *De mi Diario*. Bruselas, Weissenbruch, 1898. pp. 133 y 155.