

El paisaje urbano en la Argentina (1864-1920)

Juan Cruz Pedroni

nano.jcp@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

En la segunda mitad del siglo xix el paisaje urbano en la Argentina atraviesa tensiones referidas a sus múltiples emplazamientos sociales como género discursivo-visual que acusan, por una parte, la productividad política y cultural de las imágenes implicadas y, por otra, la escasa formalización del género. A partir del análisis de las condiciones de producción y de circulación, y de los esquemas de percepción operantes en la cultura visual, en el presente trabajo se indaga sobre la constitución de los rasgos que confieren especificidad al género y que lo dotan de una estabilidad relativa. Se explora la apropiación y la elaboración de las fuentes visuales y los usos diversos de las imágenes, para señalar el proceso de establecimiento de un campo de pertenencia para estas representaciones hacia principios del siglo xx.

Palabras clave

géneros, paisaje urbano, usos de la imagen

El paisaje urbano en la Argentina en la segunda mitad del siglo xix dista mucho de reunir las condiciones de regularidad de las convenciones, la copresencia de metadiscursos y el funcionamiento de horizontes de previsibilidad; condiciones éstas que participan en la definición de un género discursivo. Si se considera al proceso de constitución de un género desde el condicionamiento de las imágenes por los mecanismos de consumo y por las demandas epocales, tal como propone Guadalupe Álvarez de Araya Cid (2009), queda habilitado el estudio de un conjunto de imágenes cuya adscripción a un género resulta problemática.

En este sentido, pueden aducirse la atomización en diversos dispositivos con su correspondiente diversidad de usos y la centralidad del paisaje rural en los debates estéticos y en la práctica artística como causales de la hipo-formalización del paisaje urbano como género unificado. El análisis de esta serie de imágenes debe abandonar, por tanto, las pretensiones de un análisis totalizador dentro de un sistema de géneros¹ y referir el sentido de las representaciones particulares a las prácticas concretas en que éstas se inscriben; esto es, producción, circulación y consumo.

Sobre la base de estas premisas, se hará un breve recorrido por seis imágenes y se analizarán las condiciones de producción (transferencias entre géneros, modos de apropiación de las fuentes visuales, construcción del lugar de enunciación y figura de autor), las condiciones de circulación (inscripción material en dispositivos y difusión) y las condiciones de recepción (en función de los usos políticos y socioculturales).

¹Se entiende al sistema de géneros tal como lo hace Oscar Steimberg (1993), que se refiere a las relaciones entre dominante-dominado, primacía-secundariedad y figura-fondo que operan en una configuración sincrónica en la que participan los géneros.

El paisaje urbano tiene antecedentes locales en las vistas de Ferdinando Brambila (1763-1832), Victor Danvin (1802-1842) y Roberto Lange (n.d. - ca. 1860) que, en la línea iniciada por los grabadores holandeses, plantearon una ciudad vista desde el barco, delineada por el perfil de torres y de cúpulas que seguían modelos altamente codificados. Estas representaciones, enmarcadas en operaciones militares y comerciales, se aproximaron a una pintura de territorio que aborda a la ciudad manteniéndose en el horizonte convencional del registro topográfico.

La historiografía considerará a Emeric Essex Vidal como el primero que pinta la ciudad “desde adentro” (González Garaño, 1943), al que seguirán las vistas persépticas del ingeniero Charles Henry Pellegrini. Junto con estas fuentes, la vertiente fotográfica documentalista (con el modelo francés de la Sociedad Heliográfica) y el álbum litográfico costumbrista proporcionarán los códigos de representación y la tradición visual en la que inscribir las primeras imágenes de paisaje urbano.

Representaciones de la ciudad

Esteban Gonnet

“Un fotógrafo de Buenos Aires ha tenido la feliz idea de sacar las principales vistas de esta capital. Con ellas ha formado un precioso álbum digno de adornar cualquier biblioteca” (citado en Alexander & Príamo, 2000). Estas líneas corresponden a una reseña publicada en La Tribuna que permitió la atribución del álbum *Recuerdos de Buenos Ayres* a Esteban Gonnet, ya que su firma no aparece en éste ni en fotografías sueltas. Hasta hace poco, las fotos de la casa comercial que dirigía Gonnet, Fotografía de Mayo, habían sido consideradas del italiano Benito Panunzi. La

falta de relaciones de atribución y de propiedad que verifiquen una figura de autor se comprueba nuevamente en la publicación de las fotografías en el *Correo de Domingo*, donde no se consigna el nombre de Gonnet.²

La profesión de agrimensor de Gonnet tiente a conectar sus vistas con la tradición topográfica, que sienta las primeras premisas del paisaje urbano vinculadas con un interés pragmático. En efecto, tal como señalan Luis Príamo y Abel Alexander (2000) los agrimensores de la época recurrían eventualmente a la fotografía para realizar su trabajo. Previo al trabajo de Gonnet se cuenta el antecedente del norteamericano Charles DeForest Fredricks (Gómez, 1986). Es posible que Gonnet haya tenido conocimiento de estas imágenes, así como de las fotos y de los álbumes de vistas y de costumbres relativamente abundantes que pudieron servir de modelos para la preparación de su álbum.

Algunos de los lugares registrados por Gonnet ya tenían antecedentes en la iconografía local: la Plaza de la Victoria, la Recova y la costa del río en la zona aledaña al fuerte.



Vista de Buenos Aires tomada del Paseo de Marte (1864), Esteban Gonnet

² Esto se comprueba también por la ausencia de menciones en la bibliografía especializada. Su nombre no figura en los trabajos enciclopédicos sobre el tema de Vicente Gesualdo (1990) y de Juan Gómez (1986).

El lugar desde el que fue capturada *Vista de Buenos Aires tomada del Paseo de Marte* [Figura 1] coincide aproximadamente con el sitio de *Vista General de Buenos Aires desde la Plaza de Toros* (1817), de Emeric Essex Vidal. La elección parece corresponder a la posibilidad de abarcar un sector urbano de tejido denso desde un lugar que a la vez es altamente significativo, sobre todo, en un momento en el que el ejército se erige como un modelo visual de la organización nacional. La temprana donación del álbum a la Biblioteca Nacional, por parte del gobernador de Buenos Aires, aporta indicios sobre los usos políticos de este discurso.

La imagen que cierra el álbum parece reenviar a las vistas de las páginas previas como mostrando el continente de los monumentos anteriormente expuestos (en efecto, la chimenea de la usina de gas de la página 18 se ve en el extremo izquierdo) y, a falta de un motivo, otorga estatus monumental a los vehículos de artillería, colocados en el centro de la imagen como los otros monumentos fotografiados, que están tapados por una cortina de árboles. El efecto de vacío del primer plano se reduce si se considera el modo corporal de recepción del álbum que condiciona una lectura diferente de la de la imagen colgada en una pared.³

Con relación a los mecanismos de consumo, Alexander (2009) señala que este tipo de material iconográfico era apreciado por viajeros de origen inglés y norteamericano. El fragmento de *La Tribuna*, por su parte, da un indicio del consumo previsto para el objeto álbum.

La preeminencia del monumento parece indicar que la mirada necesita el anclaje de motivos centrales que faciliten una legibilidad.⁴ Puede

hablarse de un proto-paisaje, en tanto no se dan todos los elementos para una *rayson paysagère* (López Silvestre, 2003).

Christiano Junior

Christiano Junior publica *Vistas y costumbres de la República Argentina – Provincia de Buenos Aires*, en 1876. Frente al anonimato de Gonnet, Junior enuncia desde un lugar conseguido en un campo fotográfico en proceso de adquirir una relativa autonomía. Esto se evidencia tanto en el reconocimiento obtenido por sus trabajos fotográficos (que hace constar en el prólogo a su álbum), como en la discusión en torno a los rasgos temáticos, que abre con los fotógrafos de la vida rural, y a la necesidad de un cuidado estético. Las críticas de Junior, formado en pintura y en dibujo, pueden leerse como una transferencia al dominio estético de lo que era un registro operado hasta el momento por profesionales de la ingeniería o de la agrimensura.

En los descuidos de la ilustración en sus ilustraciones que Junior recrimina (Gómez, 1986) se podría contar la presencia humana en la fotografía de Gonnet anteriormente analizada. Los paisajes de Junior están deshabitados, porque la “república fotográfica”, al decir de Paola Cortés-Rocca (2011), se define por los espacios institucionales que permiten la identificación de lo urbano, fuera de los cuales nada tiene presencia positiva.

La demarcación es una operación civilizatoria que se realiza sobre una extensión ilimitada: el establecimiento de fronteras materiales y simbólicas se registra como una constante en la discusión de proyectos urbanísticos y militares.⁵

³ El condicionamiento de la resolución compositiva de la imagen en función del dispositivo en que circulará ha sido señalado, entre otros, por Guadalupe Álvarez de Araya Cid. El ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional está encuadrado con tapas duras que miden 24 x 34,5 cm y están forradas en cuero y tela.

⁴ Esta necesidad de un motivo que aporte interés a las vistas urbanas entronca con las representaciones de Buenos Aires de Ferdinando Bramila y de Víctor Danvin, donde también aparecen vehículos a manera de repoussoirs que orientan la mirada.

⁵ Proyectos como la Zanja de Alsina, el mismo año de publicación del álbum, y a nivel urbano, de circunvalación y de canales navegables perimetrales.

En la fotografía, el encuadre funciona como una herramienta específica que “recorta” elementos de la ciudad y los integra como jalones en una narrativa del progreso.



Figura 2. Plaza de Lorea (1876), Christiano Junior

En Plaza de Lorea [Figura 2] el tanque, cuya verticalidad enfatiza el punto de vista bajo (sustrayéndolo del entorno chato) revela la adscripción a un discurso higienista que gravita fuertemente en la época mediante las prácticas que instrumenta el gobierno en la década de 1870. Los árboles en hileras funcionan en tanto naturaleza domesticada, como figura topológica clave en la construcción de la noción de paisaje urbano, convergencia de lo material y del espíritu (Cortés-Rocca, 2011). El parque en su conjunto, en tanto, revela al ciudadano que se pretende construir, interpretable desde el determinismo geográfico sarmientino por oposición al desierto que engendra la barbarie.

Por último, los paratextos acusan cambios que apuntan a la diferenciación de un género: de los *Recuerdos*, de Gonnet, se pasa a las Vistas.

Fernando Paillet

Si la dinámica de la mirada en los autores anteriores está ligada a un objeto aislable, Fernando Paillet introduce de lleno los espacios urbanos como extensiones en las que tienen lugar los intercambios sociales; sitios practicados por personas representadas con poses naturales. Según la distinción de Michel De Certeau, las fotografías de Paillet no dan cuenta de meros lugares, sino de espacios; es decir, “lugares activados por las prácticas significantes de los sujetos” (citado en Cortés-Rocca, 2011).

A diferencia de *Vista de Buenos Aires tomada del Paseo de Marte*, en la que la figura humana es sólo accidental, o de *Plaza de Lorea, Plaza de Esperanza* [Figura 3] es un espacio practicado. La obediencia a un mismo código de vestimenta y la concurrencia a una misma práctica social son exaltadas como logro en la heterogénea ciudad de Esperanza.

Según Ernesto Hourcade (1999), las representaciones sociales existentes en las colonias del sur de Santa Fe respecto de la vida urbana “civilizada” exigían una vida social e institucional intensa como vehículo para la civilización. En este sentido, la imagen de Paillet funciona como una prueba que se vale del carácter ostensivo de la imagen para demostrar la vida urbana “elevada” que Esperanza alcanza a principios de siglo. Demostración que adquiere un nuevo espesor a la luz de las representaciones personales de Paillet sobre la desigual distribución de posibilidades en la Capital y en el interior.

En una nota manuscrita, reproducida por Luís Príamo, Paillet esgrime que ha abandonado sus esfuerzos por conseguir imágenes como las del fotógrafo porteño conocido con el nombre de Chandler, ya que éste último, con los escasos recursos del santafesino, “no hubiera hecho las cosas que yo hice” (Príamo, 1987).



Figura 3. Plaza de Esperanza (1905), Fernando Paillet

El relevamiento de Esperanza que Paillet realiza en vistas a la construcción de un archivo, ancla, tal como afirma Príamo (1987), en el mito local de una ciudad pionera en el interior. A título de hipótesis, se podría agregar que esto comporta una estrategia exhibitiva: ostenta el grado de vida urbana detentado por una colonia que, asumida como periferia, muestra su representación ante un centro que se arroga el monopolio de la civilización.

Un indicio de la regulación de la circulación de fotografías por políticas del gusto lo da el envío que realiza Paillet a la revista *Correo Fotográfico Sudamericano*, en 1924, fecha para la cual ya había concluido su empresa fotográfica de documentación de la Colonia Esperanza (Príamo, 1987). Se trata de la fotografía de un Cristo yacente, tomada según los cánones del Club de París. Cuando Paillet decide mostrarse como “fotógrafo-artista” (tal era la identidad a la que apelaba la convocatoria) no escoge las vistas documentales, sino una imagen de tema religioso. El paisaje urbano no figura como un

género plausible de ser mostrado. No es osado interpretar este envío como una autocensura que revela una jerarquía de géneros en la que el paisaje urbano no figura o bien subyace como un género menor, impertinente para su circulación en ámbitos artísticos.

Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados

La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (sfaa) –fundada en 1889, entre otros, por Francisco Ayerza y Leonardo Pereyra Iraola– se interesa, principalmente, en paisajes rurales y en tipos populares, con amplia tradición en los álbumes litográficos y, en menor medida, en el paisaje urbano. No obstante, estas últimas imágenes son significativas por su papel de constructoras de un espacio urbano cuyo eje de visibilidad/ invisibilidad es organizado por el discurso positivista (Cuarterolo, 2005).

La enunciación es desde un amateurismo que queda de manifiesto en la denominación del grupo. La pertenencia de clase y la convergencia con el discurso hegemónico son las condiciones que hacen posible la paradoja de la vasta visibilidad de una producción que se anuncia como aficionada.

Los usos de las imágenes son explicitados por la sfaa: hacer una “exaltación de la Argentina moderna” (Cuarterolo, 2005) y la deliberada factura de una carta de presentación ante el mundo civilizado. El interés temático se centra en las zonas que concentran poder político y riqueza arquitectónica, y en los lugares habitados y practicados por la élite. La graduación de la relación figura-fondo y la búsqueda de simetría cumplen con la función retórica conservadora de mantener el orden convencional de lo visible. La dinámica de la mirada –constructora del género– opera una selección sobre la base de la oposición rural/ urbano que organiza el conjunto de la producción de la sfaa. Al interior de la ciudad, la selección de la zona a representar supone, por su parte, la omisión de la ciudad aluvial que crece en las orillas.



Figura 4. *Avenida de las Palmeras (ca. 1889), Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*

La fotografía *Avenida de las Palmeras* [Figura 4] pone de manifiesto los rasgos señalados, y se destaca por los valores nítidos y luminosos que connotan condiciones de orden y de salubridad. La ciudad que los debates técnicos piensan desde la figura iluminista del espacio público es proyectada desde los valores del ornato y la higiene en estas vistas, que tendrán circulación internacional en dispositivos postales. La profundidad aparece como rectora de la mirada e introduce un uso retórico de la perspectiva que coincide con el eje de circulación: la fuerte perspectiva es compensada por el doble sentido en que circulan carruajes y personas. La mirada no se pierde en una extensión allende la urbe (como ocurría, por ejemplo, en las vistas de la bajada de Barracas de la década de 1840)⁶; es una ciudad que se vuelve sobre sí misma después de la federalización (1880) y de las reformas de Torcuato de Alvear (1883-1887).

⁶ Véanse al respecto las obras de Carlos Morel, de 1840, y de Marcelino de San Arromán, de 1843.

Pío Collivadino

Pío Collivadino pondera las construcciones efímeras y las obras en construcción, que habían sido evadidas por la sfaa, con una mirada que ya no es celebratoria del progreso pero que sí es sensible a los cambios que se advierten, mayormente, en los bordes de la urbe.

Collivadino opera desde un campo artístico autónomo y desde un género en proceso de formalización. Recupera la tradición de fotógrafos que, con distinta suerte, se reclamaban artistas, y transfiere un género menor o marginal a un medio (el pictórico) y un lenguaje visual artísticos. Collivadino va a encontrar dadas las condiciones para enunciar un discurso político cuyos criterios de valoración van a ser absolutamente artísticos, condiciones con las que todavía no contaba, por ejemplo, Junior al tomar posición en los debates estéticos y políticos.



Figura 5. *Buenos Aires que surge (1920), Pío Collivadino*

En el óleo *Buenos Aires que surge* [Figura 5], del *continuum* horizontal de techos y de terrazas se levantan dos edificios, uno en construcción (sostenido por andamios) y, al fondo, un rascacielos que se eleva por encima de la línea del horizonte. La luz es administrada desigualmente: sólo en los altos rascacielos se proyectan los rayos del sol, mientras que el barrio permanece en la oscuridad de tonos azules y tierra. Catalina Fara (2012) encuentra en el encuadre una transferencia de la fotografía y comenta la amplia colección de reproducciones y de recortes que reunía Collivadino y sobre los cuales trabajaba.

La ciudad en constante cambio es legible para la pintura desde una serie de préstamos y de transferencias que abarcan esquemas compositivos italianos, vistas fotográficas y una profusa cultura visual desplegada en medios gráficos.⁷ Lo nuevo, que parece motivar la tradición de las vistas urbanas desde Gonnet, aparece en Collivadino con su contrapartida, hasta entonces evadida. La novedad es colocada junto con lo residual y con lo antiguo, no en tanto algo digno de actualizarse en la museificación solemne, sino lo viejo despreciable en tanto rémora para el progreso.

La captación de este contraste separa así el paisaje urbano de la documentación de monumentos o de la exaltación de los logros. Al enunciar desde una zona discursiva específicamente artística, retroceden los usos que conectan más directamente a otros campos. De este modo, Collivadino sitúa el paisaje urbano en el modo de uso autónomo de la contemplación, “eludiendo tanto el pintoresquismo como la mirada crítica sobre el progreso” (Malosetti Costa citado en Fara, 2009).

René Karman

El arquitecto francés René Karman se desempeña, desde 1912, en los ámbitos de la Escuela

de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y, desde 1918, en la *Revista de Arquitectura*, órgano de la Sociedad Central de Arquitectos. El grabado realizado por Karman para la tapa de la revista, en 1918, nos introduce en los modos de apropiación del paisaje urbano y hace explícitas las proyecciones vertidas sobre imágenes con relación a sus usos.



Figura 6. Sin título (1918), René Karman

A primera vista, parece tratarse de la *Plaza de la Victoria*, de Charles Henry Pellegrini, pero un examen más detenido revela que no consiste en

⁷ Véanse las “anticipaciones urbanas” de la revista *Caras y Caretas* y las publicidades de compañías de cemento, de hierro y otras en publicaciones como *Revista de Arquitectura*.

una reproducción, sino en una reinterpretación que aparenta fidelidad al original. En el espacio intersticial que abre la transposición, Karman introduce, casi inadvertidamente, una serie de cambios iconográficos. Las carretas que en el original de Pellegrini están estacionadas, Karman las hace circular. El espacio polifuncional que implica la plaza como lugar de intercambios es absorbido por una ciudad que los discursos urbanísticos discuten desde el eje temático de la circulación. Al colocar los vehículos sobre un mismo eje, Karman enfatiza la direccionalidad de la calle frente a lo que, en la obra de Pellegrini, de 1829, es un espacio de cruces en múltiples direcciones. Los caballos que miran a la Recova son omitidos y se recorta una fachada que marca más nítidamente la ruta del tráfico. En ninguna parte se consigna el crédito correspondiente a la pintura de origen.

La inclusión de esta imagen en este sucinto recorrido reafirma lo que de forma más implícita aparece en todos los otros paisajes: la doble gravitación en la construcción de una imagen de la ciudad de la tradición de fuentes visuales y los usos políticos y socioculturales de estas representaciones.

Tensiones en la conformación de un género

La inserción satisfactoria en un proyecto modernizador favorecerá la recepción (en la década de 1860) de paisajes urbanos como los de Esteban Gonnet. En cambio, la ambigüedad sobre el campo de pertenencia (ciencia/ arte) y la ausencia de cauces de circulación mantendrá ocultas producciones documentales, como las de Fernando Paillet.

La falta de modelos de inteligibilidad unívocos para el paisaje urbano que permitan fijar su pertenencia al campo artístico o al científico se evidencia en las vistas de Junior, premiadas con la medalla de oro en la Exposición de Córdoba de 1871, y con el mismo galardón en 1877, por la Sociedad Científica Argentina (Gómez, 1986). A es-

tas tensiones se sumarán las de centro/ periferia: Buenos Aires querrá presentarse como civilizada ante Europa bajo el auspicio de la Sociedad Fotográfica de Aficionados y valiéndose de la tarjeta postal; Paillet usará la fotografía de paisaje para oponer a la vida rural el grado de civilización urbana alcanzado en Esperanza.

El uso documental se verá reformulado en la obra de Collivadino, en la que la consolidación del género tendrá como condición de posibilidad la difusión de una cultura visual que mediatiza la experiencia urbana. La doble pretensión de fidelidad y de abarcamiento de la vista declina por completo en una obra como la de Collivadino, que hace un uso expresivo de la fragmentación territorial. En consonancia con esto, progresivamente se descubren motivos urbanos que exceden el monumento –aunque la monumentalidad persista como rasgo retórico– y se tematizan configuraciones espaciales. El paisaje urbano reunirá así los rasgos que permiten hablar de un género constituido hacia la segunda década del siglo xx.

Bibliografía

Alexander, A. y Priamo, L. (2000). *Buenos Aires. Ciudad y campaña, 1860-1870*. Buenos Aires: Fundación Antorchas.

Álvarez de Araya Cid, G. (2009). "Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina". *Aisthesis* (45). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Cortés-Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina*. Buenos Aires: Colihue.

Cuarterolo, A. (2005). "Imágenes de la Argentina opulenta". *Ojos crueles. Temas de fotografía y sociedad*, 1 (2). Buenos Aires: Imago Mundi.

Fara, C. (2012). "Buenos Aires que surge. Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano". *Papeles de Trabajo*, 6 (10). San Martín: idaes.

Gesualdo, V. (1990). *Historia de la fotografía en América: Desde Alaska hasta Tierra del Fuego en el*

siglo XIX. Buenos Aires: Sui Generis.

Gómez, J. (1986). *La fotografía en la Argentina*. Buenos Aires: mimeo.

González Garaño, A. (1943). *Iconografía argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Hourcade, E. (1999). "La pampa gringa, invención de una sociabilidad europea en el desierto". En Devoto, F. y Madero, M. (dir.). *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo 2. Buenos Aires: Taurus.

López Silvestre, F. (2003). "Por una historia comprensiva de la idea de paisaje". *Quintana. Revista de estudios do departamento de Historia da Arte*, 1 (2). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Príamo, L. (1987). "Nota introductoria". En Paillet, F. *Fernando Paillet. Fotografías 1894-1940*. Buenos Aires: Fundación Antorchas.

Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

Fuente de Internet

Alexander, A. (2009). "Buenos Aires 1864. Fotografías de Esteban Gonnet". *Boletín de Abgra* [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 [http://www.abgra.org.ar/documentos/pdf/newsletter/ALBUM_ESTEBAN_GONNET\[1\].pdf](http://www.abgra.org.ar/documentos/pdf/newsletter/ALBUM_ESTEBAN_GONNET[1].pdf)