

Primeras Jornadas

La ciudad y los otros

Miradas e imágenes urbanas en los relatos de viajeros



Programa

**Patrimonio cultural:
nociones y aplicaciones en el contexto Iberoamericano**

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de Buenos Aires



© 2017

La ciudad y los otros

Miradas e imágenes urbanas en los relatos de viajeros

Programa “Patrimonio cultural: nociones y aplicaciones en el contexto Iberoamericano”

<http://www.iaa.fadu.uba.ar/ppci>

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

“Mario J. Buschiazzo”

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

<http://www.iaa.fadu.uba.ar>

ISSN 1853-5518

Diseño y compaginación: Arq. Eduardo M. Rodríguez Leirado.

**LA CIUDAD Y LOS OTROS
MIRADAS E IMÁGENES URBANAS EN LOS
RELATOS DE VIAJEROS**

**TRABAJOS PRESENTADOS EN LAS JORNADAS REALIZADAS
EL 26 Y 27 DE OCTUBRE DE 2015**

LAS JORNADAS

SEDE DE LAS JORNADAS

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires

Ciudad Universitaria, Pabellón III, 4º Piso

Buenos Aires, ARGENTINA

FECHAS

Lunes 26 y martes 27 de octubre de 2015

AUTORIDADES

Arq. Luis Bruno (Decano FADU)

Dr. Arq. Mario Sabugo (Director IAA)

COMITÉ ACADÉMICO

Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral (IAA/FADU/UBA)

Dr. Mariano Eloy Rodríguez Otero (FFyL/UBA)

Lic. Rodolfo Giunta (IAA/FADU/UBA)

Mg. Arq. Julieta Perrotti Poggio (IAA/FADU/UBA)

PROPÓSITO

"Conocemos al otro por medio de nosotros,
pero también podemos conocernos
a nosotros mismos por medio del otro"
Tzvetan Todorov

Proponemos reflexionar acerca de la ciudad utilizando la lógica del periscopio, un instrumento concebido para poder ver aquello que por causa de un obstáculo nos es vedado, logrando tal proeza a través de un simple juego de espejos que refleja lo que a primera vista no podemos alcanzar haciéndolo visible.

Tenemos la convicción de que a través de este mecanismo, mirando a partir de la mirada de los otros reflejada en los relatos de viajeros, podremos apreciar nuevas perspectivas en el horizonte de la ciudad, un objeto por naturaleza complejo, sumatoria de hechos físicos y sociales, que multiplica sus facetas a través de las sucesivas reescrituras que, como en un palimpsesto, va superponiendo a lo largo de la historia.

La alteridad inherente a la condición del viajero destaca situaciones que al nativo, por su hábito, le resultan transparentes; y su registro, más cercano a la experiencia de lo urbano que a su crítica académica, nos permite voltear la mirada hacia el habitar aportando nuevas y enriquecedoras categorías de interpretación del fenómeno urbano.

PANORAMAS URBANOS DEL NOROESTE ARGENTINO REPRESENTADO POR ARTISTAS VIAJEROS EN EL SIGLO XIX

URBAN LANDSCAPES OF NORTHWESTERN ARGENTINA REPRESENTED BY TRAVELING ARTISTS IN THE NINETEENTH CENTURY

SILVINA BEATRIZ ARÁOZ¹

En este trabajo aspiro a mostrar algunos paisajes urbanos del noroeste argentino en determinados momentos históricos del siglo XIX. Los antecedentes y registros son muy pocos, convirtiéndose la información en escasa. En esta zona hubo muy poco contacto de artistas que llegaron al país después de la Revolución de Mayo y su posterior Independencia; que provocó tanto en Buenos Aires como en otras ciudades del interior una documentación abundante; en cambio las pocas ilustraciones de artistas viajeros por el noroeste, sumados a los pocos artistas locales, conforman un corpus de imágenes escasas sin poder seguir la secuencia del crecimiento de ciudades como por ejemplo Tucumán y Catamarca.

PALABRAS CLAVES: Dibujos y grabados. Viajeros. Noroeste argentino. Siglo XIX.

In this paper I hope to show some urban landscapes of northwestern Argentina in certain historical moments of the nineteenth century. The background and very few records, becoming scarce information. In this area there was very little contact with artists who came to the country after the May Revolution and subsequent Independence; It prompting both in Buenos Aires and other cities within extensive documentation; however the few illustrations of traveling artists in the northwest, together with the few local artists make up a corpus of rare images without to follow the sequence of the growth of cities such as Tucuman and Catamarca

KEYWORDS: Drawings and engravings. Travellers. Argentine Northwest. XIX century.

1. Instituto de Arte Argentino y Regional. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Tucumán. Argentina.

Introducción

Aunque el siglo XIX traía de Europa artistas académicos eclécticos, mezcla de hibridación de distintos movimientos como neoclasicismo con realismo y romanticismo donde el exotismo, jugaba con el paisaje y las costumbres, muchos no eran realmente artistas, pero trajeron de escuelas europeas, estudios de dibujo de distinto orden, podían ser naturalista, comerciantes, científicos, antropólogos, médicos, abogados, etc. Si bien Brasil siguió siendo el espacio preferido por los artistas viajeros, llegaron a la Argentina para incursionar no solo en las costas sino de la misma manera por el interior. También fue nuestro país lugar de paso hacia Chile, algunos como León Pallière, Johann Moritz Rugendas, Otto Grashof, Raymond Quinsac Monvoisin, lo cruzaron, eligiendo diferentes pasos a través de los Andes. Pallière lo hizo por Salta, Rugendas por Mendoza y Otto Grashof por La Rioja. Varias décadas antes Joseph Andrews en 1826, cruzó por el noroeste argentino para llegar a Potosí.

Dentro del marco de artistas viajeros que visitaron el noroeste en la década de 1850 encontramos a Burmeister, Otto Grashof y Pallière. Centrando nuestra atención en algunas imágenes urbanas de Otto Grashof que registraron la provincia de Catamarca dentro de un itinerario descriptivo en un diario de viaje y en algunas ocasiones pintando con acuarela. De Jean León Pallière no podemos decir que es lo más significativo del pintor, pero si es un gran documentalista que con pocas líneas dejó dos vistas de la ciudad de Tucumán.

En la década del 80 Emile Daireaux, otro infatigable viajero llega a Tucumán para representar la vida industrial de la provincia. Se lo conoce como escritor y ferviente admirador de nuestro país, recorre todo el noroeste argentino y deja sus impresiones en numerosos documentos.

Otto Grashof en Catamarca

El proceso de conquista y colonización del espacio geográfico no se lo ve muy marcado en este artista. Su viaje es desde una perspectiva de aventurero, probando suerte, con una práctica de supervivencia activa y decidida. El hecho de pensar en mostrar, en dibujar, no solo retratos sino paisajes, representa tener presente una motivación curiosa, registrando las experiencias de forma escrita y compositiva. Lo ubicaríamos dentro de los viajeros que recorren para contar, sus aventuras, lo singular y luego mostrar.

Otto Grashof, nació en Prusia en 1812, y trasladándose con su familia a Colonia a los tres años; notaron desde muy jovencito sus inclinaciones artísticas, es así que comenzó a estudiar dibujo con Francisco Katz; en 1826 se inscribió en la Academia Düsseldorf para progresar en los estudios de pintura al óleo hasta 1828; pasando luego a estudiar con Joseph Weber. Después de un tiempo de perfeccionarse en Berlín hacia 1830, volvió a Colonia como ayudante en la Academia Düsseldorf, cuyas tendencias seguían manteniendo el academicismo de corte literario y anecdótico de la época.

Aunque Grashof luego se independizó y realizó retratos, pintura de caballos, temas históricos y anecdóticos, veremos que a lo largo de su viaje no solo trabaja sobre estos proyectos sino también sobre el paisaje y temas documentales. No es mucho lo que ha quedado de este artista en el país, pero algunas recopilaciones de libros sobre la zona del noroeste es lo que nos permite estudiarlo.

Le gustaba ilustrar con acuarelas sobre el trayecto, y su diario no parece haber sido realizado día a día sino más bien eventual. Si bien no poseía gran fama como artista, cuando llegó a Chile fue reconocido y pintó numerosos retratos de personalidades y temas históricos como los retratos de hombres del período independentista, logrando grandes triunfos en su gestión por el país.

Gran apasionado por los viajes, estuvo en Rusia siete años obteniendo importantes encargos hasta de la familia del Zar, y luego volvió a Berlín y Colonia; pero molesto por la inestabilidad política, emprendió un viaje a Buenos Aires en 1852. Quizás uno de los motivos de elegir Sud-

américa sea haber conocido en Berlín los trabajos del naturalista Alexander Von Humboldt y sus representaciones del paisaje tropical buscando un punto de vista artístico, pero, a favor de la geografía; y además, se piensa que vio algunos bocetos de viaje de Johann Moritz Rugendas que lo hizo pensar que en estas nuevas tierras podría "...ganar dinero" (Löschner, Kalenberg, Beck, 1978, p 131).

En Buenos Aires y Montevideo estuvo hasta fines de 1853, aquí conoció al duque Wilhelm von Württemberg, también dedicado a la pintura y al dibujo, quien lo relacionó con la más alta esfera porteña y montevideana, permitiéndole poder realizar varios retratos. El duque viajó a Chile y motivó a su amigo a visitar Valparaíso. Este lo siguió meses después, y emprendió el viaje desde Montevideo con Franz Host y Emilio Quevedo en octubre de 1853, pasando por Buenos Aires para buscar provisiones y seguir hacia Córdoba.

Ahí en Montevideo es donde conoce a Emilio Quevedo², con el que trabó una muy buena amistad, y seguramente es él que lo convence de ir por Catamarca hacia Valparaíso, donde su compatriota Württemberg le había dejado unas excelentes recomendaciones como artista para poder desenvolverse fácilmente en el ambiente Chileno, ya que él no estaría a su llegada pues había viajado a Perú para regresar definitivamente a Europa.

Grashof realiza un diario de viajes en el que narra el espacio que va a recorrer, con sus partes buenas y sus partes malas, plena de significados, que permite visualizar el país, sobre todo de zonas más hostiles y más inhóspitas como la cordillera. De Córdoba partieron a Catamarca, donde recibieron el año nuevo entrando en la provincia llenos de dificultades, que Grashof cuenta de forma muy amena, "...río de agua salada, perros salvajes, infecciones provocadas por insectos, ratas comiendo mis pantalones, terribles vientos, y lluvia.." (Löschner, 1987, p 94). Pero también hay otras observaciones diferente a las primeras de año nuevo; a medida que avanza ve lo hermoso del paisaje con una "cordillera encantadora" (1987, p 23), los contornos serranos mezclados con el cielo, y el perfume de las hierbas mezclada con la claridad del agua, que calma muchos malos momentos pasados con anterioridad (1987, p 23).

Este viajero muestra los dos gestos, el descriptivo, que informa las condiciones ambientales, climáticas, geográficas, geológicas y sus correspondientes producciones mostrando la flora y fauna, como hierbas, arbustos, viñedos, melones, tigres y cóndores; y un gesto narrativo, que lo hace ameno al lector y exótico al comprador de las historias fundadas en los pormenores del viaje. El paisaje es en todo momento una visión encantadora, a pesar de transformarse la naturaleza en muchas ocasiones en enemigo del artista como, la falta de agua o aguas salitrosas, el viento hostil o viento con arena; pero el relato es grato, no demuestra el cansancio, la fatiga y el desamparo.

El viaje de ocho días de Córdoba a la ciudad de Catamarca había finalizado, llegando un 4 de enero de 1854. Como dijimos ya traía conocimiento de una provincia rica en minas de cobre, un suelo excelente para la plantación de naranjos, viñedos y frutos; textiles y alfombras de gran variedad de colores, prediciendo grandes avances económicos para la provincia, pero, a través de "una importante ayuda futura" (1987, p 23). Cuando llega se encuentra con una situación hostil, podía ser una intervención desde Tucumán o desde Santiago del Estero o por grupos partidarios de Rosas que sembraban "un reino de terror" (1987, p 23) sin demostrarlo en sus pinturas, se interesa más por la representación del paisajes con la técnica de la acuarela, llevadas algunas de ellas años después a litografías. Se sabe que realizó algunos retratos como el del señor Vicente Vega y la señora Ana María Águila en la misma ciudad, y un boceto del gobernador, "... señor Don Pedro Segura" (1987, p 95) que luego pasaría al óleo.

En una de las acuarelas esta dibujada la Ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca.

2. Emilio Quevedo, es hermano de Lafone Quevedo, conocido por conducir primero las minas de su padre y luego las suyas propias en la zona de Andalgalá como La Restauradora, La Isabel, La Peregrina y La Argentina. Lafone fue un importante hombre de ciencias además de excelente empresario, se dedicó a la arqueología, y participó en numerosas excavaciones de diferentes culturas prehispánicas, descubriendo la cultura Quilmes en los Valles Calchaquíes. Un disco de metal de la cultura Aguada, finamente trabajado de intención ceremonial, (uno de los más hermosos) lleva su nombre. De aquí deducimos que Grashof conocía muy bien los tesoros naturales de la provincia y por lo tanto antes de llegar, ya nombraba las riquezas catamarqueñas como las minas de cobre y de plata y las variedades de cultivos y frutos.

Un pequeño villorrio con unos cuantos edificios públicos. La vieja iglesia Matriz³ a la izquierda, con una espadaña para dos campanas y un arco cobijo, luego la casa del gobernador, la iglesia del Carmen, hoy ubicada a dos cuadras de la catedral, la iglesia de San Francisco en la que solo se ve la cúpula detrás de un cabildo de construcción muy básica sin torre y al fondo los cerros del Ambato⁴. La imagen dice “Vista de la plaza de Catamarca del oeste” “Las montañas de Ambosada” (Ambato)- Catamarca, 10 de enero de 1854 (Fig. 1). En realidad no se distingue la plaza, solo es un espacio con una Pirámide conmemorativa construida en 1825, en el centro de un terreno desnivelado. En la pequeña acuarela se observa que hacia mediados del siglo XIX, la ciudad era muy pequeña y mal organizada; caballos pastando en plena plaza, sendas en diferentes direcciones, y un registro de edificaciones más o menos similares, con arcos en algunas de ellas y en otras puertas rectangulares, con techos a dos aguas y algún que otro álamo por detrás. Lo único llamativo es la imponente de las altas montañas del Ambato que surgen en el fondo de la imagen. Un panorama muy pobre comparado con una “Vista de la ciudad de Córdoba, desde atrás del Río Primero”, donde las siluetas de las iglesias y cabildo están rematadas por la cantidad de árboles frondosos con la espesura de las matas y ese río caudaloso y ancho en la parte inferior de la acuarela. Iglesias más imponentes con grandes campanarios se elevan hasta casi las cumbres montañosas mucho más alejadas que en Catamarca. No es digno comparar una imagen de una provincia con otra, pero si es válido, pensar que nos presenta en sus crónicas una gran provincia y en sus pinturas apenas podemos ver un poblado hasta casi pobre y muy pequeño.

Otro tema que dibujó es “Estancia cerca de Catamarca” (Fig. 2). El segundo paisaje es una casa rural pero con el cordón montañoso del Portezuelo⁵; de la vivienda solo se ve una pared exterior que delimita el terreno, con techos de tejas del que se piensa que debería ser la forma más importante, pero no cumple esa función. Al costado en la parte inferior hay un niño de cuclillas como pensativo. La vegetación es poca, hay cactus, pequeños árboles y ramas. La superposición de elementos son los que dan intensidad a la obra. En realidad no se la encuentra muy significativa, este gran paredón que va a ocupar gran parte del paisaje es llamativo con un clima de soledad y austeridad.

Pienso que Grashof estaba interesado en mostrar en las dos acuarelas el contraste de los cordones montañosos, como signo de omnipotencia, en discordancia con el paisaje urbano, de casas chatas, paredes rústicas y pocos detalles que demuestra que no había interés en lujos y riquezas. Las personas siempre están solas, alejadas y desconectadas, no hay comunicación entre ellas, como formando parte del paisaje también desolador.

Jean León Pallière y su paso por Tucumán

Otro viajero que estuvo en la misma década pero en la provincia vecina fue Jean León Pallière, nació en Río de Janeiro en 1823, pero su padre al otro día, lo nacionalizó en el “Registro Civil de los Franceses”. Desde muy pequeño fue llevado a estudiar a Francia, regresando a América en 1848, donde realizó un paseo por Buenos Aires y volvió a Europa hasta 1855 que es cuando retornó a la Argentina en 1856, para quedarse alrededor de 10 años. Ya desde su llegada se reconoce la habilidad como excelente dibujante y dentro de las primeras noticias que se tienen de él es en el diario “El Nacional del 24 de abril de 1856” (Pallière, 1945, p 24), donde ya se comenta la habilidad de representar las costumbres y episodios cotidianos de cualquier sector social, como una carreta cargada de lana o gauchos mirando riñas de gallos. Era un admirable pintor documentalista de escenas campestres como urbanas, además un retratista, cuya observación fisionómica permite conocer los rostros y los tipos físicos de todas las clases sociales.

Pallière realiza un viaje a Valparaíso a principios de 1858 a visitar unos parientes, y regresa por el puerto de Cobija, Bolivia para entrar a la Argentina por el norte, tocando Salta el 5 de septiembre y estando en cada parada apenas unos días.

3. La nueva Iglesia matriz morada de la Virgen del Valle se realizó en 1869 por los arquitectos italianos Luis y Guillermo Caravatti. Consultado 13-11-14 www.catamarcaguia.com.ar/cultura/HistoriaCultural.

4. Todos estos datos están escritos en la parte inferior de la obra.

5. Este cordón está enfrenteado al del Ambato, corriendo paralelos en la zona de la capital de Catamarca.

Pintó "con la pluma sus impresiones de viaje" (Pallière, 1945, p 66), entre sus múltiples temas realiza dos vistas de San Miguel de Tucumán. Uno de los dibujos, es un paisaje urbano de la actual plaza Independencia mirando al oeste (Fig. 3). Vemos en el centro la Pirámide erigida en conmemoración de la Batalla del 24 de Septiembre, fecha en que Belgrano luchó contra las tropas realistas de Pío Tristán⁶. En frente está el edificio del Cabildo, demolido hacia 1908/10 para construir la actual Casa de Gobierno y la vieja fachada de la Iglesia de San Francisco en la esquina norte, que, hacia 1884 ya estaba demolida y se estaba construyendo la nueva; y detrás de ellos las siluetas de los cerros. Es un dibujo apaisado con algunas aclaraciones ilegibles por encima de cada edificio. Sobre la calle lateral casas bajas apenas esbozadas y pequeñas manchas que parecerían representar una mujer cerca de la Pirámide y un hombre en el costado derecho.

El segundo dibujo es más elaborado, es otra vista desde la vereda de enfrente de la misma plaza mirando hacia la Iglesia Matriz (Fig. 4), la que agrega más cantidad de detalles en la ornamentación de la fachada y unas siluetas de hombres sobre todo hacia la izquierda, andando a caballo, caminando u otros personajes en sombra hacia el fondo charlando, un carro tirado por un caballo y animales de carga.

Lo que nos puede llamar la atención en estos dos simples dibujos, hasta ciertos puntos esquemáticos y lineales, es que en algunos casos producen confusión, no sabiendo si esas sombras son formas o simplemente juega con la línea, produciendo manchas abiertas que dejan a la imaginación del espectador. Al no considerar en la última obra que Pallière haya realizado arabescos lineales buscando enriquecer el paisaje para darle un carácter más artístico, podemos pensar que si quiso agregar estas pequeñas manchas o líneas, buscando no solo un punto de vista estético, sino agregando algo de movimiento a través de formas, de pequeño tamaño. Concluyendo que a pesar de todo esto, en realidad lo que le interesó fue bocetar dos vistas urbanas.

San Miguel de Tucumán, tuvo en realidad cuatro edificios destinados a la Iglesia Matriz, siendo este el cuarto, fue proyectado por el ingeniero Pedro Dalgare Etcheverry (1790-1867), nacido y radicado en Francia hasta 1819.

(...) trayendo una formación artística de la Europa del siglo XIX, influenciado por el racionalismo galo y el historicismo neoclasicista, expresado en Santa Genoveva (1755-1792), además de su impronta en la Catedral de Buenos Aires. Por eso planteó un edificio de formas y esquemas neoclásicos, más otros lenguajes estilísticos ligados a la tradición italiana. (Páez de la Torre (h), Terán, Viola, 1993, p 146).

Posee dos torres, la zona del basamento es ciega, con trazado de aberturas y almohadillados esquineros. Sobre este cuerpo, el intermedio tiene columnillas jónicas que aquí no se ven con entablamento que sostienen un frontis de arco rebajado, siendo la zona de las campanas de orden corintio también desdibujadas (1993, p 147). Este aire ecléctico tiene énfasis en la solución del remate de las torres, que terminan con chapiteles de forma bulbosa. El pórtico con columnas dóricas pareadas forman tres vanos que anteceden las tres puertas de acceso a las naves. La matriz fue inaugurada en 1856, predicando en la ceremonia Fray Mamerto Esquiú (1993, p 146).

El gobernador Celedonio Gutiérrez, que encarga la construcción del edificio y alienta cada paso de su edificación dice en su discurso de 1848: (...) que ya se veía (...) con una belleza arquitectónica y proporciones de tanta solidez y comodidad, que sobrepasan la esperanza manifestada por la opinión pública desde medio siglo a esta parte." (1993, p 146)

Muy distinta es la opinión que tuvo el naturalista German Burmeister cuando visitó Tucumán en 1859, no compartiendo los mismos gustos de los tucumanos. La crítica fue derrotista, dejando claro su punto de vista y agregando en sus notas:

Entre los edificios más importantes de la ciudad, figura la Matriz (...), es un edificio grande y nuevo, del cual se enorgullecen los habitantes sin razón, pues es una obra que ha resultado malograda en todo sentido. Sin seguir un estilo determinado (...); todas las proporciones fallan o se han aplicado tan fuera de lugar que desde un punto de vista artístico, sólo se puede apreciar el conjunto con re-

6. Luego esta pirámide será trasladada hacia la Ciudadela donde fue librada dicha batalla, convirtiéndose la Pirámide en el centro de la actual plaza Belgrano.

pugnancia; es una mezcla terrible de toda clase de formas arquitectónicas, donde se codean formas artísticas religiosas con profanas, lo cual se asemeja en su decoración más a un teatro que a una iglesia. (Burmeister, 1948, p 40)

Tenemos dos puntos de vista opuestos describiendo la misma construcción, dos miradas sobre el mismo objeto que Pallière graficó, dejando el único documento de sus primeros tiempos. Lamentablemente tanto el dibujo de la Catedral como el del Cabildo que pertenecen al Museo Histórico Provincial “Nicolás Avellaneda”, se encuentran en muy mal estado. Las líneas casi han desaparecido y solo se perciben unas formas muy claras sobre el papel.

La importancia de la industria para Emile Daireaux

Otra vista de Tucumán del segundo semestre de 1887, es de Emile Daireaux cuando escribe en la revista francesa “Le Tour du Monde” un informe llamado “El país de la caña de azúcar” en el que cita acontecimientos de la vida cotidiana, económicos, productivos que se dan en todas las zonas azucareras, pero sobre todo en Tucumán. Esta revista era de carácter popular, conocida tanto por sus relatos como por sus imágenes de países exóticos. Emile Daireaux fue hijo de franceses y nació en Río de Janeiro, Brasil, debido a que su padre se desempeñaba en la explotación de café en esos años. Volvió a Francia en 1848 donde años después se recibió de abogado. Pero tanto él como su hermano Geoffroy se radicaron en la Argentina siguiendo los negocios comerciales de su padre de exportación e importación.

Casado con una argentina se instaló primeramente en Buenos Aires, dedicándose a la labor periodística y a numerosos escritos sobre el país; una de sus libros más reconocidas es “Vida y Costumbres en El Plata” de 1887, en la que difunde la gran cantidad de riquezas del suelo argentino, impulsando a capitales franceses a invertir su dinero en estas prometedoras tierras. Al mismo tiempo escribe para la revista francesa ya nombrada, el artículo “Tres meses de viaje en el Plata”. Muchas de las partes de este texto se verán luego reescritas en el libro “Republique Argentine” de 1889, obra extraída del trabajo “Vida y Costumbres en El Plata” de 1887.

Cuando visitó el noroeste argentino dejó sus impresiones sobre los ingenios y del movimiento alrededor de ellos. En esta vista llamada “Ingenio de M. Hileret en Lules, cerca de Tucumán” (Fig. 5) pone gran interés en el ingenio que había sido fundado por Hileret (1852-1909), francés que llegó a la Argentina alrededor de los 20 años de edad, trabajando en la construcción de las vías férreas contratado por José Telfener (Manzanal, M. 2000, p 30) en el ramal ferroviario de Córdoba a Tucumán. Luego de amasar un poco de fortuna se asoció con su compatriota Juan B. Dermitt comprando la propiedad de la antigua reducción jesuita en Lules. Este pueblo tenía en 1882 “800 almas”⁷ teniendo en cuenta que era un número pequeño de pobladores, la fábrica de azúcar se convertía en un centro importante de concentración no solo de gente sino también de trabajo, provocando un gran movimiento no solo en el ingenio sino también en la localidad y un modo de vida para los que residían todo el año allí y también para la población golondrina que llegaba año a año para la cosecha y los trabajos temporales dentro de la fábrica.

Primero Hileret y Dermitt pusieron una curtiembre y luego se dedicaron entre 1879 y 1880 a construir una fábrica de producción de azúcar y a cultivar en las tierras limítrofes dicha planta⁸. Para eso regresó Hileret a Francia a buscar capitales y comprar la maquinaria suficiente para poder fundar un ingenio moderno con lo último en metodología fabril. Algunos investigadores dicen que se cierra alrededor de 1883, pero según este relato ya llevaba diez años y seguía funcionando bajo el mando de Hileret (Daireaux, 1887, p 171).

Daireaux nos cuenta que Hileret llegó a la Argentina a los 35 años, en pleno momento de la construcción de las líneas del ferrocarril, con los ahorros de su trabajo “cerca de sesenta mil francos” (1887, p 171) más la misma cantidad puesta por su socio el Sr. Dermitt y el capital prestado por la empresa Fives – Lille construyeron esta gran compañía, que terminó comprando la parte a su socio ocho años después (1887, p 171).

7. Di Fiore, J. (2013) Precursores de la Industria Argentina Siglo XVII al XIX. Consultada 10-08-15 [http:// www. precursores -ind-arg.com.ar](http://www.precursores-ind-arg.com.ar)

8. (2013. p 171)

Esta imagen nos remonta al ingenio en su período de mayor productividad, relatando la vida alrededor y dentro de ella, resaltando las famosas chimeneas que se veían a lo largo de kilómetros, en la cual aquí se ve una sola, los carros con caña tirados por caballos o por bueyes; la vida dentro del ingenio, mañana, tarde y noche, con un gran número de población que trabaja para sacar la producción y en el fondo árboles y los cerros del Aconquija cerrando el paisaje, con sus distintos niveles de altura. Hace especial énfasis en este ingenio debido a que pertenece a un francés, a pesar de que hay otros compatriotas, pero radicados algunas décadas anteriores.

Si bien el ferrocarril llegó a Tucumán en 1876, produciendo grandes cambios en la industria, al igual que Hileret otros empresarios pudieron traer maquinaria para ampliar y modernizar sus empresas, pero todavía las vías férreas no conectaban pequeños tramos, impidiendo la rapidez y cantidad de materia prima que se movía por medio de este medio y siendo más rápido y eficiente; en cambio, se la seguía transportando en carros empujados con mulas, caballos o bueyes. De aquí es que se ve en el grabado cantidades de personas con sus carretones tirados por sus animales alrededor del ingenio. Esta también ilustrado el machete⁹ en las manos de los trabajadores siempre listo para cortar los palos de caña, y también los hombres comiéndola al igual que chupando este palo, escena que se repite reiteradas veces. Daireaux describe en la revista la fila de seis a ocho carretas tiradas por bueyes que se ven en el camino que van de las plantaciones hacia el ingenio, listas para ser molidas, con un conductor sentada en el yugo de las dos últimas, pero "... tanto como hombres, mujeres y niños para dirigir un caballo, llevan un bastón en una mano y en la otra el gran machete." (1887, p 170), todo esto sucede en el período que va desde el 15 de mayo hasta el 15 de septiembre en que está invadido de "trabajadores que participan en la cosecha" (1887, p 170).

Es bastante clara la vida diaria dentro del ingenio, su movimiento continuo, carga y descarga. Es un resumen de la vida dentro de estas grandes moles donde se desarrolla una vida social activa, donde gira toda la población alrededor de ella. Es probable que Daireaux haya querido mostrar una síntesis del movimiento industrial de Tucumán en esa década. Desprendiéndose de este viaje la relación producción y exportación de la industria azucarera, gracias según él a la tecnología francesa con modernas máquinas a vapor (Páez de la Torre, C (h), 24-7-2010, p 4)

En una foto tomada en el siglo XX, podemos notar que el Daireaux, intentó representar lo más fiel posible las edificaciones, son muy similares los puntos de vista y al comparar la foto con el grabado vemos las ampliaciones que se hicieron luego, en una tercera construcción.

Este grabado es un dibujo de Edgar Barclay, ilustrador de la revista *Le Tour du Monde*, llevado a la impresión grabada por el Sr Sylvestre. En cuanto a Antoine Calvet, que lo nombran entre comillas "álbum de M. A. Calvet" era un fotógrafo que vivió en París y realizaba fotografías de retratos y daguerrotipos, además de hacer reproducciones de pinturas, grabados y objetos de arte. Ninguno de ellos, viajó a América, por eso se puede deducir que quizás el mismo Emile Daireaux realizó el boceto o llevó a Francia una fotografía del ingenio, inclinándome a pensar que en este caso a diferencia de otros grabados del mismo artículo, fue un boceto realizado por él, en su paso por el noroeste.

Daireaux agrega una frase muy discutida del siglo XIX sobre la llegada de europeos a América; en este caso sobre Hileret y cuáles eran sus intereses y si son o no son colonizadores. Se puede observar que ellos mismos, los franceses, ya hablaban de una colonización de tipo industrial y de qué modo miraban a este continente no solo con la condición de conocer lo exótico sino también todas las fuentes de riquezas que podía producir y las inversiones futuras que podían realizar. De aquí es que muestran sin reparo en una revista de carácter público su manera de pensar:

Hoy el Sr. Hileret fabrica un millón quinientos mil kilogramos de azúcar durante los tres meses de trabajo, envía bolsas marcadas con su nombre, recibiendo títulos suficientes por un precio diez por ciento mayor que las de sus rivales. (...) Hace dos años que el Sr. Hileret tiene comprado a setecientos cincuenta mil francos la parte de su sociedad; hoy en día se estima en tres millones el valor de su propiedad. Aquí los sesenta mil francos y diez años de trabajo y muchos empleados es un ejemplo muy alentador para nuestros compatriotas, que, según dice la leyenda, no son colonizadores! (Daireaux, 1887, p 172)

9. Cuchillo largo que servía no solo para cortar o pelar caña de azúcar, sino que el baquiano la usaba para cualquier otra actividad que se relacione con el campo.

Podríamos pensar que desde una mirada nórdica ellos se ven así con este nuevo modo de conquista y colonización, a pesar de que Hileret como muchos otros europeos, se queda en el país.

Conclusión

El viaje en estos casos da la posibilidad de escribir un buen relato de hacer un buen dibujo, siendo este una consecuencia que a su vez lo legaliza, y le da sentido. Los obstáculos no representan un conflicto, la mirada se posa en ver lo que no se ve, es ponerse un paso atrás y abrir los ojos, ver el espacio, el tiempo, las personas, el entorno y movimiento. Todo es tema de observación y asombro. El lenguaje se torna agradable, abundan las comparaciones, hasta obtener una forma romántica de contar, dándole un carácter anecdótico.

El viajero siente la necesidad de recorrer, esto lo incorpora a su mundo de observar, de posar la mirada sobre el objeto para ser descubierto. El viaje, no es solo el hecho de estar en movimiento sino también de relatar los sucesos, describir, ilustrar pero con una mirada europea. Quizás Grashof en la ciudad de Catamarca, podría haberse interesado por otras cuestiones a lo largo de los 15 días que estuvo, pero se detuvo en pequeños paisajes desolados y despoblados. No hay abundante urbanización, ni progreso, la pregunta es ¿Qué estaba buscando? No olvidemos que Europa en plena revolución industrial, estudiaba cosificar la naturaleza buscando materia prima, y quien más que los viajeros para dar cuenta de esto y Grashof era un explorador y un artista, rastrea incesantemente nuevos rumbos, nuevo material de estudio, y eso lo hizo viajar incansablemente.

Otto Grashof, no fue un artista tan reconocido como, quizás León Pallière, Johann Moritz Rugendas, o Raymond Quinsac Monvoisin, pero si supo documentar regiones que para otros artistas, no les llamó tanto la atención. A través de sus obras pudimos descubrir algunos aspectos de las viviendas y el espacio. Su personaje principal fue el paisaje y su geografía, y en él incorporó vistas de ciudades, completando en sus escritos lo que no estaba representado gráficamente, como la situación política del país, la fauna típica de las diferentes zonas, y una flora exuberante; quizás no tanto como en Brasil; pero digna de ser nombrada. Grashof veía el atractivo en todos lados, desde las narraciones exóticas llenas de sufrimiento hasta las más placenteras dignas del edén¹⁰.

El mensaje en estas pinturas, a pesar de parecer unos simples paisajes son los dos cordones montañosos, en el cual la desolación y la vida sencilla, en espacios tan vastos, muestran la falta de interés de inversiones por parte de los nativos a pesar de ser un lugar de encuentro de innumerables riquezas, de fructíferas negociaciones económicas, no solo a nivel minería, sino también en cuanto textiles realizados con lanas de diferentes animales, algodón, y frutos, e infinidad de productos más. De aquí proviene su comentario sobre Catamarca como una provincia floreciente si tuviera algún tipo de ayuda económica.

Tucumán también sufre un largo período de no estar documentado de manera gráfica, tenemos en 1846 una vista de “La Alameda” de un pintor tucumano, Ignacio Baz, en la que solamente representa una calle larga con álamos a los costados y gente caminando. Pallière vuelve a Francia, pero deja en 1859 dos dibujos de la ciudad, que hoy representan un gran valor documental único, con un registro casi fotográfico de dos rincones céntricos que no lo volveremos a ver representado hasta 1870 con las fotografías de Ángel Paganelli, que recién hacia mediados y fines de siglo XIX, pudo acceder a reproducir muchas vistas diferentes de la ciudad.

Daireaux en cambio, seguramente sentía la necesidad de involucrarse en los movimientos empresariales del país, ya que él era un gran inspirador de motivar a los capitales franceses a invertir en la Argentina. No solo compró tierras en provincia de Buenos Aires sino que en Francia realizó numerosas reuniones con gran cantidad de público promocionando el país. Es por eso que vemos en este grabado todos los acontecimientos, cada detalle queriendo mostrar al mundo no solo las riquezas y lo productivo que es la tierra sino; como la idiosincrasia del periódico lo requiere; todo lo exótico referente a la vida y costumbres del pueblo y en este caso de un ingenio.

10. Esta postura fue muy común en otros viajeros como por ejemplo Pallière.

Pero si estos diarios de viaje de Grashof y Pallière y las publicaciones de Daireaux son escritos para ser leídos, deben tener un mecanismo que busque interesar al lector, y esto lo logran a través de lo anecdótico. Si bien los paisajes urbanos son parte de lo visto, son buscados y están presentes en estos textos, forman parte del circuito mental de aquel siglo, son hechos con todos sus detalles y si muchas veces no están resignificados, son el anclaje necesario para mostrar las condiciones óptimas que Europa requiere y necesita. Pero a nosotros nos conecta con nuestro pasado y revalorizar el proceso de crecimiento que se fue gestando en nuestras provincias y que forma parte de la historia de la nación.

Referencias bibliográficas

- Burmeister, G. (1948) Burmeister, Germán, Descripción de Tucumán. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.
- Daireaux, É. (1887) *Le Tour du Monde, - Voyage a La Plata, trois mois de vacances-*, Nouveau journal des voyages, París, Francia: Librairie de L. Hachette et Cie.
- Globus; Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde
- Löschner, R., (1987) *Otto Grashof, die reisen des Malers in Argentinien, Uruguay, Chile und Brasilien 1852-1857*. Berlin. Alemania: Gebr. Mann Verlag.
- Löschner R., Kalenberg A., Hanno Beck, (1978) *Artistas Alemanes en Latinoamérica*. Berlín. Alemania: MNBA, Copyright Instituto Ibero-Americano Patrimonio Cultural Prusiano.
- Manzanal, M. (2000) *El primer ferrocarril a Tucumán*. Consultado 10-08-15 <http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/geo/pert/Publicaciones5.pdf>
- Paez de la Torre, C (h) (24-7-2010) *El primer ingenio con maquinaria moderna*. La Gaceta. Tucumán. Argentina.
- Pallière, L. (1945) *Pallière, León, Diario de Viaje por la América del sud*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Peuser.

Bibliografía

- Aguirre, C.; Aráoz, S.; Avellaneda, P.; Gorriti, G. (2002) *Iglesia Catedral – San Miguel de Tucumán*. Tucumán. Inédito
- Areán, C. (1981) *La pintura en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Estudios gráficos Abel Resnik e hijos.
- Bourguet, M-N. (1998) *El explorador*, en Vovelle, Michel et al: *El hombre de la Ilustración*. Madrid. España. Editorial Alianza.
- Bung C. F. *Emile Honore Daireaux*. Cons 10-11-13 <http://www.geni.com/people/Emile-Honor%C3%A9-Daireaux-Herbin/600000000576512493>
- Burmeister, G. (1948) Burmeister, Germán, Descripción de Tucumán. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán,
- Daireaux, É. (1887) *Le Tour du Monde, - Voyage a La Plata, trois mois de vacances-*, Nouveau journal des voyages, París, Francia: Librairie de L. Hachette et Cie.
- Di Fiore, J. (2013) *Precursores de la Industria Argentina Siglo XVII al XIX*. Consultado 10-08-15 <http://www.precursores-ind-arg.com.ar>
- Globus; Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde
- Gombrich, E. H. (2000) *La Imagen y El Ojo*, Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid. España: Editorial Debate.
- López Anaya, J. (1997) *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Argentina Editorial Emecé.
- _____ (1966) *Argentina en el Arte*, Buenos Aires: Tea Editora S.A.
- Löschner, R. (1987) *Otto Grashof, die reisen des Malers in Argentinien, Uruguay, Chile und Brasilien 1852-1857*. Berlin. Alemania: Gebr. Mann Verlag.
- Löschner, R., Kalenberg A., Hanno Beck, (1978) *Artistas Alemanes en Latinoamérica*, MNBA, Berlín. Alemania: Copyright. Instituto Ibero-Americano Patrimonio Cultural Prusiano.
- Manzanal, M. (2000) *El primer ferrocarril a Tucumán*. Consultado 10-08-15 <http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/geo/pert/Publicaciones5.pdf>
- Pallière, L. (1945) *Pallière, León, Diario de Viaje por la América del sud*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones

1as. JORNADAS “LA CIUDAD Y LOS OTROS”

Peuser.

- Páez de la Torre (h), C. (1987) Historia de Tucumán, Buenos Aires, Argentina: Editorial Plus Ultra.
- _____ (2006) Tucumán, la historia en fotos, San Miguel de Tucumán, Argentina: La Gaceta S.A.
- _____ (24-7-2010) El primer ingenio con maquinaria moderna. La Gaceta. Tucumán. Argentina.
- _____ Terán, C. M.; Viola, C. R., (1993) Iglesias de Tucumán, Historia, Arquitectura, Arte. Buenos Aires, Argentina: Banco de Boston.

Silvina Beatriz Aráoz

Licenciada y Profesora en Artes. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Tucumán. Docente en Historia del Arte Americano y Argentino, Facultad de Artes - UNT. Doctoranda en Humanidades (Artes)-Facultad de Filosofía y Letras-UNT. Becaria de La Secretaría Ciencia, Arte e Innovación Tecnológica – UNT. Secretaria del Instituto de Arte Argentino y Regional- UNT. Miembro del Proyecto El Patrimonio Cultural de Tucumán – UNT. Ha participado en numerosos proyectos de investigación desde 1998 y participado en numerosos congresos nacionales e internacionales. Entre sus publicaciones figuran: La mirada estética de los artistas viajeros al gaucho del Noroeste argentino en el siglo XIX. Visualidad e imagen: un aporte al arte documental del noroeste argentino en el siglo XIX. Apropiaciones de aspectos pre-hispánicos en el arte contemporáneo argentino-La región Noroeste. Imágenes contemporáneas de un patrimonio heredado: testimonios del Noroeste Argentino por medio del arte, lo estético y lo documental; entre otros.

silvaraoz@gmail.com

Instituto de Arte Argentino y Regional. Cátedra de Historia del Arte Americano y Argentino.

Facultad de Artes

Universidad Nacional de Tucumán. (UNT)

Calle Bolívar 700. CP 4000

San Miguel de Tucumán, Tucumán. Argentina.

UN SIGLO DE CAMBIOS

A CENTURY OF CHANGES

JIMENA BAEZ¹

Es objetivo del presente trabajo, identificar continuidades y transformaciones en el espacio urbano de Buenos Aires en el período 1820-1929. Este análisis se realiza a través de la mirada de dos viajeros. Por un lado, “un inglés”, personaje anónimo que vivió en Buenos Aires entre 1820 y 1825. Por otro, Le Corbusier, reconocido arquitecto que visitó la ciudad en el año 1929. Dos viajeros, separados por un siglo entre sus respectivas visitas, quienes a partir de sus relatos y conferencias, nos aportan descripciones de distintos espacios de la ciudad, permitiéndonos imaginar encuadres visuales de la misma y conocer cómo era la calidad urbana para aquellos que la habitaban.

PALABRAS CLAVE: Buenos Aires. Viajeros. Inglés. Le Corbusier.

The aim of this work is to identify continuities and transformations in the urban space of Buenos Aires during the period 1820-1929. This study is made through the look of two travelers. On the one hand, “an Englishman”, anonymous character who lived in Buenos Aires between 1820 and 1825. On the other hand, Le Corbusier, renowned architect that visited the city in 1929. Two travelers, one century away from each other’s visit, who through their tales and conferences, give us descriptions of different spaces of the city, allowing us to imagine pictures of it and to get to know how the urban quality was for those who inhabited it.

KEYWORDS: Buenos Aires. Travelers. Englishman. Le Corbusier.

1. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

Presentación

En cualquier ciudad hay características que permanecen durante años, décadas, siglos, y otras que se transforman. Este trabajo pretende, en primer lugar y siguiendo la propuesta de las Jornadas “La ciudad y los otros”², conocer aquellos aspectos o detalles de la ciudad que no se especifican en los libros de historia tradicionales.

En segundo lugar, entender la calidad del espacio urbano porteño con sus continuidades y transformaciones, durante el período 1820-1929, a través de la mirada de dos viajeros: “un inglés” y Le Corbusier.

En el caso del “anónimo inglés”, tenemos su testimonio escrito, en el que detalla minuciosamente distintos aspectos de la Buenos Aires en la que él vivió entre 1820 y 1825. En el caso del segundo viajero, Le Corbusier, contamos con sus discursos brindados tanto en la sede de “Amigos de las Artes” como en la Facultad de Ciencias Exactas durante su visita a esta ciudad en el año 1929.

La forma de estudiarlos fue tomando sus relatos descriptivos, y las comparaciones con otras ciudades del mundo que ellos mismos hacen (o que nosotros, conociendo sus lugares de origen, podemos inferir). En el caso de Le Corbusier, también tomamos sus propuestas para nuestra ciudad, a través de las cuales podemos distinguir aquello que se quiere cambiar y, por lo tanto, conocer lo existente.

Los temas a desarrollar en este trabajo, identificados en sus escritos/discursos, tienen relación con la idea de “espacio público”: la imagen de la ciudad desde el río, la calle, las fachadas de edificios que limitan a esas calles, y por último, los espacios verdes.

Temas

- Aproximación desde el Río de la Plata: ¿Cuál fue la percepción que tuvieron desde el Río?
 - La ciudad de cerca: Una vez en la ciudad, ¿cómo la perciben?
- la calle;
 - los edificios públicos y la vivienda: sus fachadas;
 - los espacios verdes: el espacio verde suburbano (la campiña), los “vacíos” en la ciudad (el borde costero, parques y plazas), y los patios (interior de manzana).

Aproximación desde el Río de La Plata

Por empezar, cada uno de estos viajeros tienen una primera impresión diversa de la ciudad vista desde el río. Por un lado, tenemos el testimonio de “un inglés” a quien la ciudad se le presentaría como un paisaje inspirador, cuando sólo unos pocos edificios de la ciudad se destacaban por su altura (ver figuras 1 y 2).

“La ciudad de Buenos Aires, divisada desde la rada exterior a unas ocho millas de distancia, tiene un imponente aspecto. Los edificios públicos y las cúpulas de numerosas iglesias le dan cierto aire de grandeza [...]” (Un inglés, 1986, p.9).

Agrega sobre este encuadre de la ciudad:

El río, el Fuerte, algunos hermosos edificios en el sur, la graciosa arcada bajo la cual hay un pasadizo a las dos plazas, las torres de la iglesia de San Francisco y el Cabildo, vistos desde el ‘Hotel Faunch’

2. Las Jornadas “La ciudad y los otros. Miradas e imágenes urbanas en los relatos de viajeros” (marco en el que se presentó este trabajo), se desarrollaron los días 26 y 27 de octubre de 2015, y fueron organizadas por el programa “Patrimonio cultural: nociones y aplicaciones en el contexto Iberoamericano” del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzi”, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires

[situado cerca del Fuerte], forman un cuadro muy aceptable. (Un inglés, 1986, p.25).

Por otro lado, a Le Corbusier, un siglo más tarde, "[...] se le presentaría Buenos Aires, percibida en la noche de un sábado 28 de septiembre como una infinita línea horizontal de luz." (Liernur, Pschepiurca, 2012, p.75). Podemos, entonces, pensar que a principios del siglo XX, el tejido urbano comienza a estar menos segmentado y más completo, es decir, que predomina un tipo edilicio en el que la explotación del suelo es siempre la misma. Ya no hay edificios que se destaquen en su entorno por la altura.

Según sus propias palabras en su 9° conferencia en la ciudad: "Buenos Aires no tiene nada de pintoresco, ni variedad. Simple encuentro de la Pampa y del océano, en una línea iluminada por la noche de extremo a extremo." (Le Corbusier, 1978, p.225). Una imagen diversa de aquella que el arquitecto se formó de Nueva York, capital norte del Nuevo Mundo, en la que los rascacielos (aunque construidos en la improvisación), tienen un dominio del mar.

Pero ¿qué pasa con este río y con la imagen de la ciudad una vez que se adentran en ella? Es lo que nos da el pie para el segundo tema...

La ciudad de cerca

Para el viajero anónimo, esa imagen positiva de Buenos Aires percibida desde el río "se desvanece cuando nos aproximamos. Al desembarcar, el muelle derruido [...] y las principales calles cercanas a la costa nos predisponen mal respecto a la belleza de la ciudad [...]" (Un inglés, 1986, p.9).

Destaca la precariedad en la infraestructura del espacio público, como el caso del paseo costero:

La Alameda, paseo público de Buenos Aires, se halla en la costa, cerca del muelle. Este paseo, ubicado en un barrio de mala fama, es indigno de la ciudad. Apenas alcanza a las 200 yardas de longitud, con arboledas de escasa altura y bancos de piedra demasiado honrados por quienes los emplean para sentarse. (Un inglés, 1986, p.18).

Le Corbusier, un siglo más tarde, también habla de cierta precariedad y falta de eficacia en la ciudad como totalidad, como conjunto urbano, consecuencia del crecimiento inesperado y acelerado de la ciudad nuevas (aquellas que se formaron entre los siglos XIX y XX). La llamó "la ciudad sin esperanzas", sin esperanzas de ver el río ni el cielo.

La calle

El primer viajero, distingue similares características del paseo costero en las calles interiores de la ciudad: demasiado angostas y, en su mayoría, sin empedrar, lo que hace que por la humedad del clima, sean intransitables: "Prescindiendo de su estrechez, las calles empedradas son semejantes a las calles de Londres: las calles sin empedrar son miserables." (Un inglés, 1986, p.26).

Y continúa describiendo: "Después de una lluvia fuerte los caminos forman pantanos -peligrosos para el extranjero- que los tornan intransitables; pero con el buen tiempo se secan rápidamente." (Un inglés, 1986, p.16).

Para Le Corbusier, recorrer las calles porteñas, tampoco va a ser placentero. Considera Buenos Aires como una ciudad acrecentada por su propio impulso, incoherente, carente de orden, y, por lo tanto, belleza. (Le Corbusier, 1978, p.40).

Identifica cierta monotonía en el tejido urbano (el "cuadrado español"), que dará como consecuencia unas calles-pasillo poco saludables que amplifican el ruido (ver figura 4). "Hay aquí una unidad formidable: un bloque único, homogéneo, compacto. Ningún fallo en el vaciado masivo." (Le Corbusier, 1978, p.39). "La calle está en el bajo-fondo de esta aventura; está en una penumbra eterna. El azul es una esperanza lejana, muy alta. La calle es un canalizo, una zanja profunda, un pasillo estrecho." (Le Corbusier, 1978, p.220).

Desde estas calles, nos olvidamos del mar, y así lo expresa el arquitecto: "Un día exploté: 'Sin

embargo, ¡aquí había un mar cuando yo llegué! ¿Dónde está el mar? Ya no vi el cielo tampoco, [...]” (Le Corbusier, 1978, p.221).

Como el inglés, también habla sobre el paseo de la Costanera, que en 1929 ya fue desplazado unos metros hacia el Este (ver figura 5) por los rellenos debidos a la construcción del Puerto (Madero) iniciada en 1887:

[...] vuestro gran paseo nuevo que cae a plomo sobre el río. Allí, cielo inmenso, mar enrojecido por los barroes del Paraná (color magnífico que es como una riqueza manando de un cuerno de la abundancia). ¡Ah, cómo se vive aquí, cómo se respira, cómo se alegra uno, cómo se sacude uno del agarrotamiento pavoroso de vuestra ciudad inhumana! (Le Corbusier, 1978, p.225).

Pero el hombre no vive ahí, sino en el medio de la ciudad, sin árboles, alejado del ribazo, en el cuadrado español.

Siguiendo con las características de la calle en la década de 1920', el que transitaba en automóvil no era el único que padecía la ciudad. Para el peatón de Buenos Aires, sólo quedaban unas veredas de 1,20 m. de ancho, circulando entre fachadas de siete pisos de un lado y tranvías del otro. Con ruidos amplificadas por la calle-pasillo, sin río y sin cielo. Buenos Aires es una “ciudad enferma, tan enferma como París, más enferma aún, a pesar de su aspecto paradójicamente ordenado. En París, hay extensiones frecuentes de cielo, de lagos azules, diversificados [...] (Le Corbusier, 1978, p.236). La capital del Sur, en cambio, es “monotonía implacable”.

Según este viajero, hay un solo lugar desde el que en Buenos Aires se pueden ver los árboles, el río y el cielo. El rascacielos edificado por el arquitecto Vilar en avenida Alvear, hoy Av. Libertador (ver figura 6)³.

Tras la mención de este rascacielos “único” en Buenos Aires, pasamos al siguiente punto de este trabajo que trata sobre las edificaciones en la ciudad.

Los edificios públicos y la vivienda: sus fachadas

Respecto a los edificios existentes en el período 1820-1929, me interesa concentrarme en describir aquellos elementos edilicios que afectan al espacio urbano, como son las fachadas y los patios (que veremos más adelante). El “anónimo inglés” en 1820-25, además de los edificios religiosos con sus imponentes cúpulas, menciona otros edificios públicos. Una característica en común que destaca en ellos es la imagen austera que dan a quien circula por la calle. Es el caso, por ejemplo, de la Catedral (edificio al cual se le estaba construyendo la nueva fachada): “Su aspecto no ofrece ninguna particularidad, excepción hecha de cierta innegable grandeza.” (Un inglés, 1986, p.29). Otros ejemplos son el Cabildo y el teatro. El primero, “no tiene más características que una torre de iglesia y un largo balcón al frente [...]”(Un inglés, 1986, p.23). Similar crítica le va a corresponder al teatro que “[...] no tiene nada notable. Por afuera semeja un establo; pero el interior no es tan malo como podría esperarse.” (Un inglés, 1986, p.32).

Hace referencia también a algunos comercios, ubicados principalmente en calles adyacentes a la Plaza Mayor, como las pastelerías, cuyo aspecto exterior “dejan mucho que desear”, o las lencerías, que “[...] no igualan el esplendor de las lencerías de Londres, [...]” (Un inglés, 1986, p.104).

Muy por el contrario, Le Corbusier, un siglo más tarde, detecta un excesivo uso de ornamentos en las fachadas de los frentes, al igual que en Estados Unidos:

[Las fachadas] no manifiestan nada original, a no ser una extravagante vegetación de balaustres y una devoción ciega por los órdenes de la arquitectura [...] se los ve por todas partes, ocultando toda clase de formas y no dejando que entre la luz. (Le Corbusier, 1978, p.242).

Estos exteriores “innecesariamente ornamentados” también van a estar presentes en la arquitectura doméstica, con sus fachadas influenciadas por la arquitectura del continente europeo (ver figura 7). Y así lo describe: “[...] en la calle, allá donde se pone el número de la casa y su nombre, allá donde se dice: ‘Esta es mi casa’, el contratista italiano ha recurrido a Vignola y a sus

3. La ubicación exacta del edificio es Ugarteche 3370

‘órdenes.’” (Le Corbusier, 1978, p.252).

Sin embargo, hay un contraste entre las fachadas que dan a la calle y lo que ocurre en el interior del terreno. Muchas de las viviendas en Buenos Aires son “[...] un juego de bellísimas formas, de formas muy puras.” (Le Corbusier, 1978, p.251). Las casas no son más que un muro de cerca, una puerta, una “loggia” cuadrada, y una terraza con un cilindro que funciona como tanque de agua (ver figura 8).

Cabe destacar además la mención que hace de las azoteas en las viviendas. Señala: “Ustedes han hecho nacer, naturalmente, el tejado-terraza en la Argentina. ¡Pero los álbumes de arquitectura europea os retornan, tontamente, a tres siglos atrás, con vuestras ciudades-jardín ‘modelos’ y en vuestras quintas de recreo en Mar del Plata!” (Le Corbusier, 1978, p.251).

Ya en 1820, el inglés anónimo, menciona la presencia de estas azoteas que cubren las casas: “[...] en verano [...], suelen gozar del fresco en las azoteas o sentarse junto a las ventanas.” (Un inglés, 1986, p.72).

En cuanto a las fachadas domésticas, el inglés encuentra la misma austeridad que en los edificios públicos de la época:

La mayor parte de las casas de Buenos Aires están edificadas con ladrillos y blanqueadas a la cal. Casi todas ellas son bajas, de techo plano, que circunda un elevado parapeto, y tienen patios. Las ventanas están protegidas por barrotes de hierro verticales, de tal manera que un londinense creería encontrarse delante de cárceles. (Un inglés, 1986, p.27).

La identificación de estos patios en las viviendas a los que hace referencia el viajero, nos da el pie para hablar del último tema que son los espacios verdes...

Los espacios verdes: el espacio verde suburbano (la campiña), los “vacíos” en la ciudad (el borde costero, parques y plazas), y los patios (interior de manzana).

De acuerdo a las narraciones de nuestros dos viajeros, distinguimos espacios verdes de distintas escalas: espacio suburbano, “vacíos” en la ciudad, y patios internos.

En el espacio suburbano, el “anónimo inglés” se encuentra con un paisaje poco inspirador, tanto en lo que refiere a topografía como a vegetación. Esto se debe, en parte, por la referencia que tiene este personaje de los paisajes en Inglaterra donde las “ondulaciones” del suelo suelen generar un paisaje más rico visualmente:

La campiña que rodea a Buenos Aires carece de interés: una extensa llanura uniforme y monótona. ¿Dónde encontrar aquí el adorable paisaje de nuestra amada Inglaterra, sus colinas y cañadas, parques, espesos setos y espléndidas mansiones? [...] Aquí anda uno a caballo por el ejercicio físico, pero no porque el campo puede ofrecerle nada de agradable. No esperaba yo encontrar casas de campo, parques y jardines cuidados, pero no podía imaginarme que fuera esto tan monótono. (Un inglés, 1986, p.17).

Recordemos que, Buenos Aires hasta fines del siglo XIX no contaba con gran cantidad ni variedad de especies arbóreas. Fue recién durante la presidencia de Sarmiento (1868-1874) que comenzaron a plantarse árboles; pero principalmente a partir de 1893, cuando el francés Carlos Thays fue nombrado Director de Parques y Paseos de la Ciudad, con quien las arboledas crecieron en extensión y variedad.

Por esto es que en el siglo XIX: “Los árboles (si es que así puede llamárseles) son tan raquíuticos que parecen pedir perdón por presentarse como tales.” (Un inglés, 1986, p.18). Salvo en primavera, “[...] cuando los durazneros de las quintas están cargados de deliciosos frutos y los naranjos [...] y los álces [...] ofrecen un agradable aspecto.” (Un inglés, 1986, p.18).

Le Corbusier, por otro lado, destaca el distanciamiento entre el corazón de la ciudad y el espacio suburbano: “El campo ya no está al cabo de la calle” (Le Corbusier, 1978, p.236), refiriéndose a la gran expansión que tuvo la ciudad desde fines del siglo XIX.

Dirigiendo nuestra mirada hacia los espacios verdes dentro del espacio urbano, encontramos el paseo costero, parques, plazas. En cuanto al primero, “el inglés” menciona el uso del

espacio público costero:

Todas las clases sociales toman baños en verano –especialmente las damas-, siendo una de las diversiones más en boga. [...] Se bañan frente a la ciudad acompañadas de sus esclavas. [...] Sería menester construir casillas, porque se debe caminar cerca de un cuarto de milla para llegar a lo profundo del agua. (Un inglés, 1986, p.81-82).

En la costa las esclavas también hacen el trabajo pesado (ver Figura 1):

Las lavanderas [...] este ejército de jaboneras se extiende hasta cerca de dos millas: todo el lavado de la ciudad lo hacen aquí las esclavas negras y sirvientas. A una gran distancia sobre el agua semejan la resaca espumosa. Lavan bien, colocando la ropa sobre el suelo para secarla. (Un inglés, 1986, p.78).

Menciona también algunos de los espacios verdes en la ciudad. El predio libre frente a la Iglesia de la Recoleta, la Plaza de Toros (frente a El Retiro), y por último, la Plaza Mayor (ver figura 9):

[...] circundada por el Cabildo, la Catedral, y una fila de tiendas. En el centro hay una pirámide que se ilumina en las noches de fiesta. De estar empedrada, esta Plaza sería un lugar muy apropiado para el desfile de tropas; pero por el momento la humedad la vuelve intransitable. Junto a esta Plaza se ha construido otra, próxima al Fuerte; el mercado, establos y algunos sucios cobertizos han sido trasladados a otro lugar. (Un inglés, 1986, p.25).

Para Le Corbusier, quien visitó la ciudad cuando ya la superficie ocupada por espacios verdes se había reducido prácticamente a lo que es hoy, una noche pidió ver árboles. Cuenta: “Fuimos a pasearnos por la Avenida Alvear [hoy Av. Libertador], y por el bosque de Palermo que la orillea. Fue una maravilla. [...] la gran avenida surcada de coches y los paseos del Bosque ramificándose.” (Le Corbusier, 1978, p.237). Ya en 1929, a diferencia del anterior viajero, puede identificar distintas especies que él mismo menciona: palmeras, eucaliptus, gomeros, sauces, etc.

Para finalizar, haciendo zoom en los espacios verdes de menor escala, podemos hablar de los patios.

El primer viajero, encuentra estos espacios como lugares de relajación y, en el caso de edificios religiosos, ocupando gran parte de las manzanas, como consecuencia del entusiasmo religioso durante su construcción en la primera mitad del siglo XVIII. “Tanto los templos como sus conventos, jardines, etc., ocupan vastas extensiones de terreno, [...]” (Un inglés, 1986, p.31). Agrega sobre la Iglesia de Santo Domingo: “Las celdas de los sacerdotes y el jardín constituyen un agradable retiro.” (Un inglés, 1986, p.31).

También los cafés [y las viviendas] en 1820’ según el testimonio del inglés (1986, p.21): “tienen patios tan amplios como no podría darse en Londres, donde el terreno es tan caro. En verano están estos patios cubiertos de toldos, ofreciendo un placentero refugio contra el calor del sol y tienen aljibes con agua potable.” (Ver figura 10).

Como síntesis de este punto, cabe mencionar que Le Corbusier, cien años más tarde, habla de las alteraciones en los pulmones de manzana entre el siglo XIX y XX: [previo al crecimiento de la ciudad] “Las casas [...] en el interior del bloque se abren a unos jardines agradables. Se vive bien allí, tranquilamente, en la soledad y la luz.” (Le Corbusier, 1978, p.234). Pero hoy [1929] la ciudad creció, las edificaciones son de 7 pisos, y se ocuparon los jardines (ver figura 11). No se puede vivir más en esos patios.

Conclusión

El objetivo de esta presentación fue rever aquellos aspectos de la ciudad que ambos viajeros detallan, detectando no sólo descripciones físicas de edificios y vacíos urbanos, sino también entendiendo cómo se vivía la ciudad en el día a día, permitiéndonos percibir algunos “encuadres visuales” urbanos: la presencia o ausencia de personas, ruidos, colores, vegetación, etc.

Referencias bibliográficas

- Le Corbusier. (1978). Precisiones: respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo. Barcelona, España: Poseidón.
- Liernur, J. F., Pschepiurca, P. (2012). La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965). Bernal, Argentina: Universidad de Quilmes.
- Un inglés. (1986). Cinco Años en Buenos Aires 1820-1825. Buenos Aires, Argentina: Hyspamérica Ediciones Argentina.

Bibliografía

- Buschiazzo, M. J. (1961). Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- <http://www.modernabuenosaires.org/obras/vivienda-colectiva-ugarteche-3370>

Jimena Baez

Arquitecta (2014), Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (FADU, UBA). Ayudante en las materias Proyecto Urbano y Proyecto Arquitectónico, FADU, UBA.
jimena.baez@hotmail.com

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.
Av. Intendente Güiraldes 2160
4° piso, Pabellón III, Ciudad Universitaria.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C1428EGA)
República Argentina

BRASILIA: ENTRE VANGUARDIA Y PATRIMONIO

BRASILIA: BETWEEN VANGUARD AND HERITAGE

VIVIANA E. BRIDOUX
NATALIA DESTÉFANIS
GUILLERMO A. FERRANDO UBIOS
MARÍA E. GONZÁLEZ CHIPONT¹

En el siguiente artículo se relata y reflexiona la experiencia de viaje realizada por un equipo de docentes del área de ciencias sociales de la FAUD-UNC, a Brasilia en Mayo del año 2015. En primer lugar el relato nos permitió entrelazar lo vivenciado durante el viaje con los materiales de estudios sobre Brasilia, analizados y discutidos previamente en los espacios universitarios de los cuales formamos parte; y en segundo lugar la reflexión del viaje, en tanto experiencia transformadora central dentro de la formación de los arquitectos, modificó nuestra concepción previa de Brasilia, planteando nuevos interrogantes en torno a las ideas de patrimonio y vanguardia.

PALABRAS CLAVE: Viaje. Ciudad. Vanguardia. Patrimonio.

In the following article are reported experiences and reflects the journey undertaken by a team of teachers, in the area of Social Science (FAUD U.N.C), to carried out in Brazilia in May of this year. In the first place, allowed us, to intervene the report that we experienced while travelling with the study materials on Brazilia. We analyzed and discussed previously in university spaces which, we are part of it. In the second place, reflexion about the journey as experienced center transformed into training of architects which, modified our previous conception on Brazilia. In this way, we raised new questions about ideas on heritage, modernity and vanguard.

KEYWORDS: Journey. City. Vanguard. Heritage.

1. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Córdoba. República Argentina.

Introducción

“Ningún viaje transcurre de A a B ya que la esencia del viaje es que viajar a B modifica A”
(Wigley, citado en Buckley y Rhee 2011)

Los viajes han constituido parte central de la formación de los arquitectos desde los comienzos de la misma como una disciplina. Ya en la Escuela de Bellas Artes de Francia, hacia fines del siglo XVII, los artistas-arquitectos realizaban luego de su preparación en las artes clásicas y en la arquitectura de Grecia y Roma, el llamado Grand Prix de Roma o Gran Premio de Roma, que consistía en una beca que el rey les otorgaba a los estudiantes destacados para viajar a Roma a estudiar la cultura clásica. En este contexto, el viaje ya formaba parte de las herramientas y conocimientos que los artistas-arquitectos de Francia, y de otros países de Europa, debían tener. En estos viajes, los nuevos profesionales visitaban las ciudades y ruinas más representativas de la antigüedad clásica de Italia y Grecia, entre ellas Roma, Pompeya, Paestum, Herculano, etc., realizando dibujos y análisis que consolidaba o definían los nuevos rumbos de su actividad. Esta tradición que integró al viaje, de forma a veces institucionalizada o muchas otras veces no, dentro de la formación de los arquitectos, continuó –no siempre de la misma forma ni en los mismos lugares- como parte central de la formación que los arquitectos “debían/ deben” realizar.

Ya en el siglo XX la trayectoria de Louis Kahn (1901-1974) permite pensar cómo el viaje realizado (a sus 27 años) a Europa, principalmente en su estadía en Italia, transformó su forma de comprender la arquitectura, dando lugar como menciona Serrano (2005, p. 22-23) a “un estilo propio para representar lo que veía, y poder expresar con la mente analítica algo de los rasgos esenciales, que otorgan un carácter determinado a los edificios y lugares”. Esta transformación en su forma de entender la arquitectura quedó plasmada en los numerosos dibujos, apuntes, óleos y litografías. La reconstrucción del viaje de Kahn realizada por Serrano, nos permite observar cómo al igual que sucedió con otros tantos viajeros Kahn se debió sentir hondamente impresionado por su encuentro con Italia y la cultura mediterránea, y que esta impresión removió su sensibilidad artística y su deseo de expresar sus vivencias en dibujos y acuarelas. Siendo así el viaje una experiencia transformadora, central para consolidar o modificar la formación previa de los arquitectos.

El viaje realizado por el equipo de docentes de las cátedras del área de ciencias sociales de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba (Introducción a la Historia de la Arquitectura y el Urbanismo “B” e Historia de la Arquitectura 2 “A”) a Brasilia durante una semana en el año 2015, continua en su esencia con la tradición del viaje como parte central de la formación de los arquitectos (alumnos, egresados, docentes, investigadores, etc.). Con diversas hipótesis y conocimientos previos, este equipo de docentes emprendió

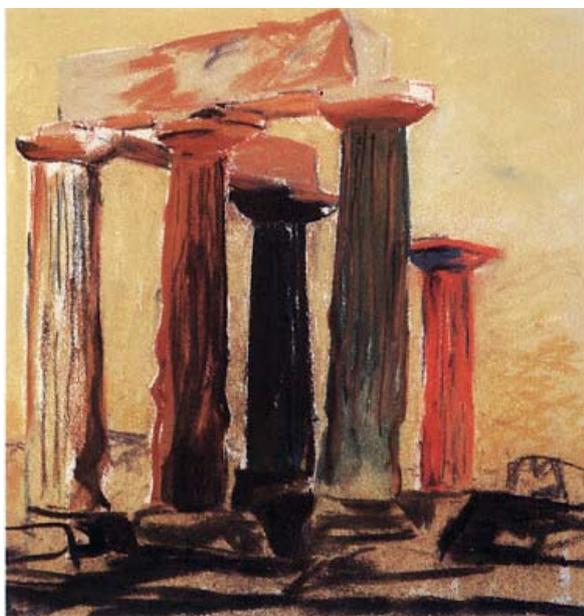


Figura 1. Croquis de Louis Kahn. El Templo de Apolo
Fuente: <http://arquitecturamashistoria.blogspot.com.ar/2007/04/croquis-maestros-kahn-de-viaje.html?view=mosaic>

Figura 2. Docentes de las Cátedras Historia de la Arquitectura II A e Introducción a la Historia de la Arquitectura y el Urbanismo B, frente a la Catedral Metropolitana de Brasilia. Fotografía de los autores.

su traslado a Brasilia y lo más importante de la transformación, personal y profesional, ocurrida durante y posteriormente al viaje, es lo que aquí presentaremos.

Relato de viaje

Brasilia contrasta con los modelos urbanos tradicionales en aquellos elementos que configuran la ciudad: la calle corredor, las plazas, la fachada continua desaparecen dando lugar a lo que los creadores denominaron la “escala monumental, la escala residencial, la escala gregaria y la escala bucólica”. Una ciudad sin los elementos referenciales que tradicionalmente experimentamos. Lo que distingue a otras ciudades es lo que no identifica a Brasilia.

Brasilia está construida en la línea de horizonte. Brasilia es artificial. Tan artificial como debió haber sido el mundo cuando fue creado. (...) Los dos arquitectos erigieron allí su propio asombro y lo dejaron sin explicación. (...) Lúcio Costa y Oscar Niemeyer, dos hombres solitarios. También yo, como ellos dos que son monjes, meditaría en ese desierto. (...) Brasilia es una ciudad abstracta. Y no hay cómo concretarla. Es una ciudad redonda y sin esquinas. Brasilia no admite diminutivos. Brasilia es una broma estrictamente perfecta y sin errores. Y a mí sólo me salva el error. (...) Brasilia es una cancha de tenis. (...) Adoro Brasilia. ¿Es contradictorio? Pero, ¿acaso existe algo que no lo sea? (...) Sólo se puede andar en un auto por las calles despobladas de Brasilia. (...) Yo te amo, ¡oh extrósima! Oh palabra que inventé y que no sé qué quiere decir. (Lispector, 1970 citado en Arijón, Belloc y Rezende, 2014)

Gran parte del poema de Clarice Lispector pone en palabras aquellas impresiones que Brasilia nos iba causando durante nuestra estadía y representa la contradicción que estuvo presente todo el tiempo en cada uno de nosotros. Todavía nos preguntamos muchas cosas acerca de Brasilia, nos dejó confundidos, nos maravilló su arquitectura y su esencia política que encarna la idea y la decisión de un país de transformarse, y a la vez, algunos cuestionamientos como el lugar del ser humano en aquella creación y el fracaso de la utopía social. Tal vez no todas las preguntas tienen respuestas ni deben tenerlas, Brasilia es “extraordinaria”, también ahí radica su maravilla.

La intención del siguiente trabajo es realizar un relato de la ciudad que vaya entrelazando lo sensitivo y lo fenomenológico, sin dejar de lado una descripción sobre el proyecto y su concreción relacionado con todo lo estudiado, analizado y discutido sobre Brasilia desde nuestra profesión.

Arribar a la ciudad.

Brasilia no nos estaba esperando, el ritmo de la ciudad no se vio interrumpido por la llegada de nuevos visitantes, no hubo una aproximación inmediata entre ella y nosotros, para eso había que esperar. Podríamos decir que Brasilia no nos dio la bienvenida, fue un encuentro atípico, tal vez forzado de nuestra parte. Ahí comprendimos que Brasilia no solo era desconocida por ser la primera vez que nos encontrábamos allí sino que ya comenzamos a sentir algo que nos acompañaría el resto del viaje: Brasilia es diferente, única, genera sentimientos encontrados, cautiva e interpela a la vez. Brasilia se nos presentó como un desafío.



Figura 3. Brasilia: Eje monumental.
Fotografía de los autores.

El Eje Monumental

En ningún momento dudamos acerca de cómo comenzar el recorrido por la ciudad. La intención siempre fue la misma, desplazarnos sobre el eje monumental (este-oeste). Fue impactante descubrir su escala, un espacio urbano con dimensiones que nunca antes habíamos vivido, el espacio se abría ante nuestros ojos, se escurría entre los edificios, resultando imposible de percibir desde un solo punto de vista. Al recorrerlo tomamos mayor noción de la monumentalidad de esa alfombra verde sin principio ni fin, donde los distintos edificios iban apareciendo con nuestro andar, objetos singulares, expresionistas junto a otros más prudentes y racionales que acompañaron el recorrido. Recorrido carente de referencias, de elementos de protección, la decisión de cómo concretarlo fue nuestra, mientras Brasilia callaba. Brasilia no sugiere, deja a la decisión de quien la visita y la transurre la manera de recorrerla.



Figura 4. Recorrido peatonal del eje monumental.
Fotografía de los autores.

La primera impresión fue la de estar en un museo a cielo abierto, un artefacto inmovilizado en el espacio y en el tiempo donde la arquitectura es la gran protagonista.

¿Por qué decimos un museo a cielo abierto? Porque la arquitectura se exhibe frente a esa gran explanada, la composición enlaza tres grupos arquitectónicos: el Complejo Cultural de la República Joao Herculino, los ministerios -que delimitan el espacio a ambos lados- y los palacios junto al Congreso Nacional. No encontramos en Brasilia referencias temporales, nació así y así permanecerá, sin huellas ni rastros del paso del tiempo, sin embargo sólo es posible percibirla, conocerla, a través del movimiento, del desplazamiento del ser humano, evidenciando de este modo la relación entre tiempo y espacio en su recorrido.



Figura 5. Brasilia un “museo a cielo abierto”. Fotografía de los autores.

La explanada y la Plaza de los Tres Poderes son espacios urbanos de escala monumental, inconmensurables que contrastan fuertemente. Allí el Congreso es la bisagra sobre la cual al transitar se deja esa inmensa superficie verde, de contemplación hacia afuera, callada, sin mensajes simbólicos ni elementos de referencia para pasar a otro espacio urbano de similares di-

menciones pero cargado de simbolismos. Aquí aparecen Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer, Tancredo Neves, explicitando que Brasilia no es neutral. Así la Plaza de los Tres Poderes grita el nacimiento de la nueva república, recordando los inicios de esta proeza política y cultural nunca antes vista en otra ciudad del mundo. Cada uno de los edificios que delimitan este gran espacio abierto representa la independencia de las instituciones de la república. Los edificios se disponen conformando un triángulo en cuya base se enfrentan la Corte Suprema y el Palacio del Planalto, mientras que en el ángulo superior se encuentra el Congreso Nacional. De este modo la plaza cívica y seca vincula los tres vértices políticos y espaciales. En sus márgenes, el Panteón de la Patria rompe la triangulación alegórica. La composición se armoniza con la presencia de un importante grupo escultórico donde se destaca “Os Candangos” de Bruno Giorgi.



Figura 6. Brasilia: Eje monumental, la explanada y la Plaza de los Tres poderes.
Fotografía de los autores.

El Congreso Nacional telón de fondo, pieza escultórica paradigmática que genera perplejidad, al pensar en Brasilia uno se remonta a esa imagen, a esos cuerpos puros, nuevos, brillantes, convocantes a la admiración. Niemeyer logró dar el significado a la nueva república con una nueva arquitectura, es maravillosa la síntesis de las formas que enlazan el espíritu de la nueva capital, simbolizan el grito de Brasil al mundo y a los brasileños de una nación saliente materializada y concretada en esa exquisita y a la vez simple manifestación arquitectónica.



Figura 7. Brasilia: Congreso Nacional.
Fotografía de los autores.

Tradicionalmente podemos imaginarnos a la arquitectura como objetos estancos, quietos, en reposo, que no se despegan del suelo, contrariamente los palacios de Brasilia no descansan sobre sus bases, generan ilusión de movimiento, de dinamismo. Aquí el dinamismo de la arquitectura se contrapone al estatismo del espacio urbano, vivenciado a partir de los reflejos en el agua que componen diferentes figuras a lo largo del día, el agua penetra en la arquitectura provo-

cando múltiples efectos junto a la luz natural y la proyección de sombras, provocando distintas sensaciones al desplazarnos por el exterior de los edificios. Así los palacios son una celebración del encuentro entre la luz, el agua y el verde. Al referirse a ellos Almeida (2009, p. 79) dice:

Los palacios de Brasilia (...) se definen en trazos particulares, casi irrepetibles. Una de las marcas diferenciales aparece en la mutación de las columnas. Ellas dejan de ser elementos estructurales para convertirse en invenciones plásticas. Por esta razón, sus formas se tornan emblemas y su articulación en conjunto, en el sello distintivo de cada obra y de Niemeyer como arquitecto.



Figura 8. Brasilia: Palacio de Itamaraty.
Fotografía de los autores.

En cada uno de los palacios, la columna -elemento básico de sustentación- adquiere un tratamiento formal especial conformando esbeltos pórticos. La virtualidad de la caja vidriada, la elegancia de las delgadas losas y la separación funcional de los maestros modernos se aúnan con criterio y originalidad tropical. La singularidad plástica que caracteriza a los diferentes palacios dota a cada uno de ellos de la monumentalidad digna de tal tipología y de las funciones que alberga.

Los edificios que conforman el Complejo Cultural de la República Joao Herculino son: la Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola, el Museo Nacional Honestino Guimaraes, la Catedral Metropolitana y el Teatro Nacional, estos edificios se diferencian de los palacios ya que no presentan el mismo tipo de búsqueda exterior, aquí el juego de luces y sombras se compone en el interior creando espacios únicos, donde al atravesar los límites entre el interior y el exterior el arquitecto juega con el factor sorpresa generado por la luz y el color. Niemeyer despliega un muestrario de edificios que van desde el expresionismo al racionalismo, con una profunda exploración estructural.



Figura 9. Brasilia: Complejo Cultural de la República Joao Herculino.
Fotografía de los autores.

La plaza seca que contiene la biblioteca y el museo no tiene ningún elemento de referencia, cada uno de los edificios culturales ocupa un lugar dentro de la composición sin responder a otra cuestión que a los intereses del proyectista. Ambos edificios anteceden a la catedral, objeto escultórico por excelencia que levemente alejado del eje monumental, adquiere mayor magnitud en contraposición al conjunto uniforme y secuencial de los Ministerios. Enfrentado a este conjunto de edificios y cruzando la doble avenida de seis carriles se encuentra el Teatro Nacional.

El Eje Residencial

Al recorrer el eje residencial la sensación es otra, en contraposición al eje monumental éste resulta amable con el peatón, el espacio urbano guarda mayor relación con la escala humana y se percibe una alta calidad ambiental. La presencia de pequeños centros comerciales, guarderías, escuelas, clubes deportivos y centros culturales acompaña el habitar colectivo. Este sector representa el fiel reflejo de las ideas propuestas por los maestros modernos en su concepción físico espacial, en lo que refiere a los nuevos modos de habitar y su relación equilibrada con los espacios verdes, en los planteos funcionales y la zonificación de actividades. Sin embargo aquí vemos la contradicción entre la idea de la vivienda social propuesta y la ciudad real existente donde hoy se presenta la renta más alta de la ciudad.



Figura 10. Brasilia: Eje residencial, súper manzana-unidad habitacional. Fotografía de los autores.

Plataforma Rodoviaria

Ubicada en la intersección de los dos grandes ejes, el monumental y el residencial, la Plataforma Rodoviaria se transformó inevitablemente durante nuestra visita, en el punto de referencia desde donde partir hacia cualquiera de los sectores de la ciudad. Este complejo nudo, mezcla de objeto arquitectónico y espacio urbano, es el centro geográfico y real de Brasilia. Compuesta por cuatro niveles, en los que se reparten los espacios propios de una estación terminal de ómnibus urbanos y aquellos destinados a actividades colectivas, esta plataforma surge como un enorme contenedor de eventos, actividades y flujos. Aquí Brasilia se diferencia una vez más de una ciudad tradicional.

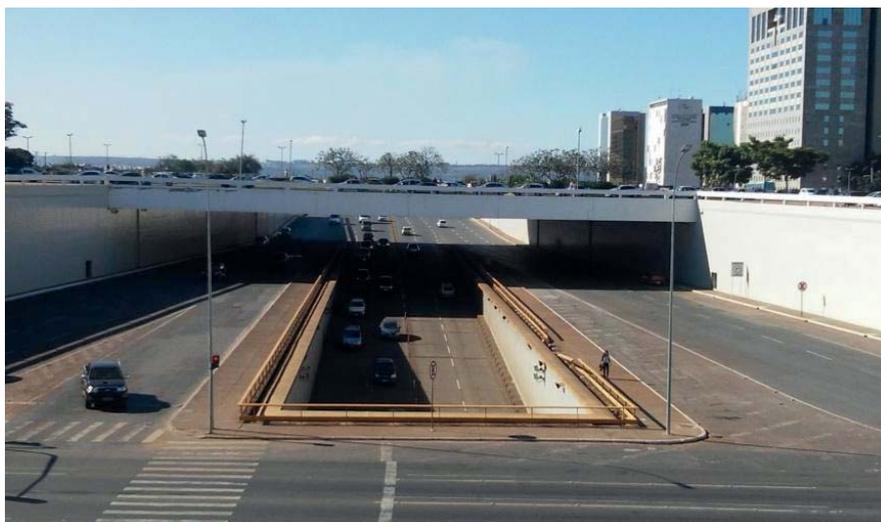


Figura 11. Brasília: Plataforma Rodoviária.
Fotografía de los autores.

Entre vanguardia y patrimonio

Hemos hasta aquí presentado una introducción haciendo referencia a la importancia de “los viajes” para los arquitectos y luego una sucinta descripción de lo fenomenológicamente vivido. Fue en esa suerte de mixtura entre los pensamientos que generan cualquier viaje, esa transformación de A a B, y el recorrido por esos excitantes espacios que surgió en nosotros esta ambigua dualidad de mirar a Brasília como vanguardia pero también como patrimonio.

Cuando hablamos de patrimonio generalmente imaginamos el pasado y hacemos referencia al tiempo histórico con una visión retrospectiva, pero existen otras imágenes, las del presente y el futuro, que van construyendo el patrimonio del mañana. Dice Niemeyer (2006, citado en Arijón, Belloc y Rezende, 2014)

(...) mi interés fundamental era que esos edificios propusieran algo nuevo y diferente, (...) de modo tal de proporcionar a los futuros visitantes de la nueva capital una sensación de sorpresa y emoción que fuera marca de su grandeza y su mayor característica. Recordaba la plaza de San Marcos en Venecia, con el Palacio de los Dogos, recordaba la catedral de Chartres, (...) obras que causan un impacto indescriptible por la belleza y la audacia con que fueron realizadas...

Entonces según la asociación que hace Niemeyer respecto del patrimonio nos preguntamos: ¿En la concepción de Brasília estuvo internalizada la conciencia y la actitud de crear patrimonio desde el hecho nuevo, desde la nueva arquitectura? Quienes crearon Brasília ¿lo hicieron con una intención de construir memoria o pensando en el futuro?

La declaración de Brasília como patrimonio de la humanidad formulada por la UNESCO expresa:

Brasília is a singular artistic achievement, a prime creation of the human genius, representing, on an urban scale, the living expression of the principles and ideals advanced by the Modernist Movement and effectively embodied in the Tropics through the urban and architectural planning of Lucio Costa and Oscar Niemeyer. The Brazilian experience is notable for the grandiosity of the project, (...) but which was closely tied to an ambitious development strategy and to a process of national self-affirmation before the world. (Brasília es un logro singular artístico, una creación primordial del genio humano, lo que representa, a escala urbana, la expresión viva de los principios e ideales presentados por el Movimiento Moderno y efectivamente incorporados en los Trópicos a través de la planificación urbana y arquitectónica de Lucio Costa y Oscar Niemeyer. La experiencia brasileña se destaca por la grandiosidad del proyecto (...) estrechamente ligada a una estrategia de desarrollo ambiciosa y con un proceso de autoafirmación nacional ante el mundo).

El plano piloto con la aprobación unánime de los 21 miembros del Comité de Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de la UNESCO en el año 1987, fue el único núcleo urbano contemporáneo digno de ser incluido en la lista de bienes de valor universal, lo que convertía a Brasilia en la ciudad más joven en alcanzar ese estatus.

Impidió esa oportuna declaración, según nuestro criterio que el futuro no interfiriera en mayor proporción y de manera irreversible sobre el plano piloto, y es a partir de ella que consideramos tres conceptos fundamentales que nos ayudan a abordar los interrogantes antes planteados y desde la cual desarrollamos una sintética reflexión que seguramente será motivo de futuras consideraciones más profundas.

En primer lugar el considerar a Brasilia como "logro singular artístico" donde claramente se integran diversas manifestaciones del arte, principalmente pictóricas y escultóricas, a veces fuertemente relacionadas a lo original y lo autóctono y con la permanente y profusa presencia de la particular naturaleza brasileña -donde predomina el verde y el agua- dando por resultado un novedoso mensaje plástico, comunicativo y singular. A la siempre impecable presencia de Burle Marx, se suman artistas de gran relevancia, entre otros Athos Bulcao, Bruno Giorgi, Marianne Peretti, Alfredo Ceschiatti.



Figura 12. Interior del Teatro Nacional Claudio Santoro. "Brasilia como singular logro artístico".
Fotografía de los autores.

En segundo término, la consideración de Brasilia como "expresión viva de los principios e ideales presentados por el Movimiento Moderno", es decir la clara adopción del proyecto racionalista enunciado en los fundamentos de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), que fuera una abstracción de los pioneros treinta años antes, se convierte en genuina expresión de esos principios. Como refiere Jurado (2009, p. 5) "Brasilia, (...) se alimentó de lo que no existía. Encontró inspiración en el optimismo futurista, en la esperanza positivista y cartesiana que ofrecían los vanguardistas de la época."

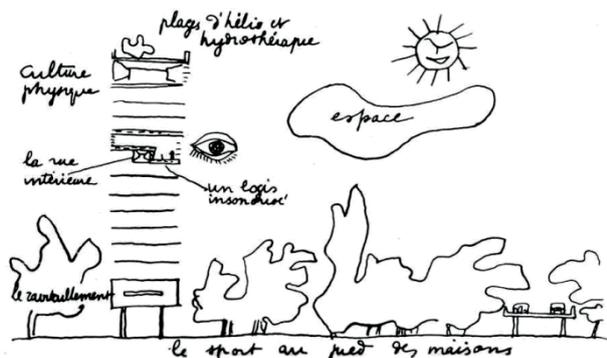


Figura 13. Croquis de Le Corbusier.
Fuente: Benévolo, L. (1960) Historia de la Arquitectura Moderna.



Figura 14. Plano Piloto de Brasilia. "Expresión de los principios del Movimiento Moderno". Fuente: Folleto del Gobierno del Distrito Federal. Brasilia, Patrimonio de la Humanidad.

Por último como “estrategia de desarrollo” entendemos la concreción de Brasilia como una verdadera proeza arquitectónica y cívica. Arquitectónica por lo antes mencionado en relación al ideario moderno, sumado a la velocidad del proceso de construcción y fundamentalmente al atípico hito que significó su consolidación en la historia del desarrollo latinoamericano, y cívica por su voluntad de producir cambios sustanciales a nivel socio económico consolidando una república moderna y progresista.



Figura 15. Interior del Memorial Juscelino Kubitschek. “Brasilia como estrategia de desarrollo”.

Fotografía de los autores.

Con anterioridad a la declaratoria Unesco, la necesidad de abordar la cuestión de la memoria de Brasilia llevó a la creación del “Grupo de Trabajo para la Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la ciudad” compuesto por tres entidades: la Subsecretaría del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (Secretaría de Cultura / Ministerio de Educación y Cultura), el Departamento de Patrimonio Histórico y Artístico del Gobierno del Distrito Federal y el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Brasilia, demostrando que la preocupación por el pasado, el presente y el futuro de Brasilia siempre estuvo presente en la historia contemporánea de Brasil.

Finalmente entonces, desde nuestra perspectiva de viajeros arquitectos con todas las connotaciones que ello implica, Brasilia nos produjo esa ambigua sensación de encontrarnos entre una “utópica vanguardia” hecha realidad que a la vez es “singular y novedoso patrimonio”.

Referencias bibliográficas

- Almeida, S. (2009). Palacio de Itamaraty. En B. Montaner (Ed.), Guías de arquitectura latinoamericana: Brasilia. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Arijón, T., Belloc, B. y Rezende, R. (2014). Diario – Boceto / Oscar Niemeyer. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.
- Buckley, C. y Rhee, P. (2011). Los viajes de los arquitectos. Pamplona: T6 Ediciones, Universidad de Navarra.
- Criterios para la declaratoria de Brasilia como patrimonio de la humanidad formulada por la UNESCO. Consultado el 29/06/2015 en <http://whc.unesco.org/en/list/445>
- Jurado, M. (2009). Prólogo. En B. Montaner (Ed.), Guías de arquitectura latinoamericana: Brasilia. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Montes Serrano, C. (2005). Louis Kahn en la costa de Amalfi (1929). RA. Revista de Arquitectura 7, 19-30. Consultado en <http://dadun.unav.edu/handle/10171/18020>

Bibliografía

- Arijón, T., Belloc, B. y Rezende, R. (2014). Diario – Boceto / Oscar Niemeyer. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.
- Panitz Bicca, B. y Kohisdorf, M. E. (1986). Brasilia: presente - pasado - futuro. Colección Sumarios Biblioteca sintética de arquitectura. Año 9 N° 97/98, Enero/ Febrero.

Viviana Estela Bridoux

Arquitecta, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba (FAUD-UNC). Especialista en Enseñanza Universitaria de la Arquitectura y el Diseño (FAUD-UNC). Integrante de Equipos de Investigación: Proyecto de Investigación de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT-UNC), Proyectos de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología (MINCyT), Becaria de Proyecto de Investigación de la Carrera de Arquitectura de la Universidad Blas Pascal (UBP). Profesora Asistente de Introducción a la Historia de la Arquitectura y el Urbanismo “A” (FAUD-UNC), Profesora Asistente de Historia I y II, Teoría del Diseño I y II, Carrera de Arquitectura (UBP). Proyectos de Extensión: Directora de Proyectos de Actividades complementarias de la Enseñanza “La Universidad y el nivel medio de educación”, Ciclos Entreplanos Cine y Arquitectura. UBP - Museo de Antropología- FFyH. UNC- Cine Club Municipal, Seminario Debate “LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO”, Seminario Taller “CIUDAD DENSA”, Carrera de Arquitectura (UBP).
bridoux-63@hotmail.com

Natalia Destéfanis

Arquitecta, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba. (FAUD-UNC). Doctoranda en Arquitectura (FAUD-UNC). Adscripta en las Cátedras de Introducción a la Historia de la Arquitectura y el Urbanismo B e Historia de la Arquitectura II B (FAUD-UNC). Integrante del equipo de investigación dirigido por el Mgter. Arq. Joaquín Emiliano Peralta desde 2012 en el marco de las Convocatorias de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT-UNC).
nataliadestefanis@gmail.com

Guillermo Alberto Ferrando Ubios

Arquitecto, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba. (FAUD-UNC). Profesor Adjunto Cátedra Historia de la Arquitectura IIA (FAUD-UNC). Profesor Asistente Cátedra Introducción a la Historia de la Arquitectura y el Urbanismo “B” (FAUD-UNC). Profesor Adjunto Cátedras de Historia de la Arquitectura, Carrera de Arquitectura, Universidad Blas Pascal (UBP). Profesor Adjunto Cátedras de Patrimonio Cultural, Carrera de Licenciatura en Turismo (UBP). Integrante de distintos Equipos de Investigación, Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT-UNC).
guillermoaferrando@yahoo.com.ar

María Eugenia González Chipont

Arquitecta, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba. (FAUD-UNC). Alumna de la Carrera de Especialización en la Enseñanza Universitaria de la Arquitectura y el Diseño (FAUD-UNC). Profesora Asistente en la Cátedra Historia de la Arquitectura IIA (FAUD-UNC). Integrante del equipo de investigación dirigido por la Mgter. Arq. Lidia Samar desde 2008 en el marco de las Convocatorias de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT-UNC).
eugechipont@gmail.com

Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño.
Universidad Nacional de Córdoba.
Av. Vélez Sarsfield 264. CP. X5000JJP
Córdoba, República Argentina.

LA PERCEPCIÓN AMBIENTAL DE BRASILIA. UTOPIA Y REALIDAD

THE ENVIRONMENTAL PERCEPTION OF BRASILIA. UTOPIA AND REALITY

**PATRICIA E. BUGUÑA
DIANA COHEN
CATALINA I. COMETTA¹**

El pensar la ciudad de Brasilia desde la mirada de los otros, nos llevó a intentar descubrir la trama que se teje y se construye entre el "tiempo", "la ciudad" y la "naturaleza", el tejido que se crea y se forma casi naturalmente ajeno a las ideas políticas y a las ideas de arquitectos y urbanistas que la construyeron. Todas las miradas nos permiten profundizar en el conocimiento de la realidad ambiental de Brasilia, de la interpretación desde otras dimensiones, de la dimensión de la historia, de la de relatos de viajeros, de nuestro propio relato y experiencia de viaje, desde quienes la construyeron, de los que la habitan y la visitan y reconocerla desde la mirada del poeta Vinicius de Moraes y su sinfonía Brasilia, Sinfonia da Alvorada. Esta sinfonía es nuestro periscopio que nos permite reflexionar sobre la ciudad. La lógica del periscopio, nos posibilita ver a través del tiempo las percepciones de los otros, desde que Brasilia nace como idea hasta la Brasilia de hoy, con más de 50 años de existencia. Una ciudad reconocida como símbolo del Movimiento Moderno y concreción de una utopía urbana hecha realidad, intacta y casi detenida en el tiempo y paradójicamente otra Brasilia que surge de manera paralela, que crece y se transforma rápidamente y casi sin control. La Brasilia del sueño y la Brasilia de la realidad.

PALABRAS CLAVE: Ciudad. Ambiente. Naturaleza. Historia urbana. Utopía.

Thinking the city of Brasilia from the gaze of others, led us to seek to uncover the plot that is woven and constructed between the "time", the "city" and "nature", the texture that is created and it is formed almost naturally oblivious to the political ideas and the ideas of architects and urban planners who built it. All the glances allow us to deepen the knowledge of the environmental reality of Brasilia, since the interpretation from other dimensions, the dimension of the history, the stories of travelers, our own story and travel experience, from whom it was built, who inhabit it and visit it and recognize it from the perspective of the poet Vinicius de Moraes and his Symphony: Brasilia, Sinfonia da Alvorada. This Symphony is our periscope that allows us to reflect on the city. The logic of the periscope, enables us to see over time, the perceptions of others, since Brasilia was born as an idea to the Brasilia of today, with more than 50 years of existence. A city renowned as a symbol of the Modern Movement and implementation of an urban utopia made reality, intact and almost stopped in time and paradoxically another Brasilia that arises from parallel, which grows and mutates quickly and almost without control. The Brasilia of the dream and the Brasilia of the reality.

PALABRAS CLAVE: City. Environment. Nature. Urban history. Utopia.

1. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina

Introducción

Brasilia, capital de Brasil desde 1960, surge a partir de una idea política que se plasma en el proyecto urbanístico de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, es parte del conjunto de ciudades capitales planificadas como estrategia política por estados nacionales en la segunda mitad del siglo XX que responde a los principios del urbanismo moderno enunciados en la Carta de Atenas del CIAM. Junto a Islamabad, (Pakistán); Abuya, (Nigeria) y Putrajaya (Malasia), fue pensada para convertirse en el símbolo de un país que buscaba posicionarse en el mundo del desarrollo. Declarada por la UNESCO Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1987, la ciudad es considerada como el proyecto modernista más importante del siglo XX y es referencia mundial en arquitectura y planeamiento urbano (Figs. 1 y 2).

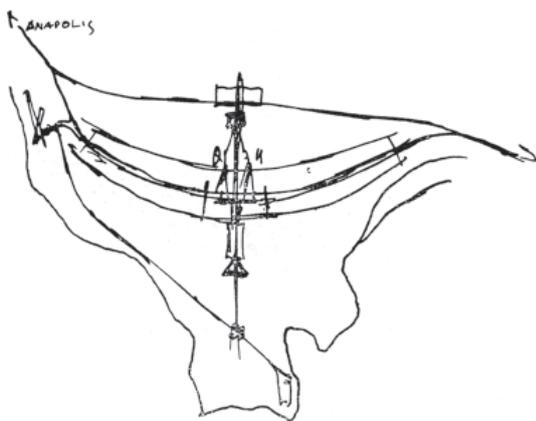


Figura 1: Brasilia. Croquis de Lucio Costa.
Fuente: <http://www.archdaily.com.br/>



Figura 2: Brasilia en construcción.
Fuente: Archivo público de Brasilia.

La idea primigenia de su construcción se remonta a un “sueño” o “visión” del que fuera luego santo y protector del Brasil, Joao Bosco quien la imaginaba al lado de un lago que luego iba a ser construido, el Lago Paranoá. La primera idea era construir la nueva capital en un lugar equidistante, en el centro del territorio nacional, argumentado en la expansión hacia el interior de la población concentrada históricamente en la costa atlántica. La inmensa riqueza natural casi inexplorada, necesitaba ser protegida del abandono. La “idea-sueño” de la nueva capital se gesta y se concreta a fines del siglo XIX cuando nace la República y se reserva el área en la meseta central brasilera. Pasan los gobiernos y los tiempos se dilataban para dar comienzo a la obra, pero la idea permaneció, a lo largo de distintos gobiernos de la política nacional.

Nuestra percepción de Brasilia

Conocer Brasilia desde la dimensión de la historia y reconocerla desde algunos relatos posibles, nos permite profundizar en el conocimiento de su realidad ambiental a partir de dos aspectos fundamentales: “Sociedad” y “Naturaleza”. La sociedad que la construye, la habita, la transforma y una naturaleza primigenia, ya transformada, antropizada y sus relaciones que se entretejen en el tiempo y en el espacio.

Pertenece a la generación que nació con Brasilia; como arquitectos y arquitectas, hemos concentrado nuestra mirada en su arquitectura; como docentes e investigadores de historia de la arquitectura y el urbanismo, la estudiamos, la enseñamos y valoramos desde una posición profesional crítica. En mayo de 2015 nos convertimos en viajeros y visitantes de Brasilia, llegamos con su arquitectura grabada en nuestros ojos, con su plan piloto dibujado en nuestras mentes, pero lo que no podíamos percibir de antemano, fue el impacto de la gesta humana. Esa voluntad de transformar una naturaleza, ese deseo de construir un símbolo, de construir un monumento, hoy monumento al pasado de la modernidad. Concretamos un objetivo en común que era recorrer, interpretar y conocer la ciudad real en dimensión histórica. La percepción que se adquiere, considerando además las visiones del que la habita y del que la visita, da lugar a una nueva in-

interpretación histórica que pretende considerar no solo su complejidad sino el nuevo paradigma del fenómeno urbano de la actualidad. Esta visión es una de las que hemos considerado en este trabajo. Esta experiencia cognitiva nos lleva a realizar múltiples reflexiones desde distintas posiciones y percepciones. Reinterpretar a Brasilia. ¿Qué es lo nuevo o distinto que vimos? ¿Qué rescatamos, criticamos o valoramos? ; ¿Cómo vemos a través de este periscopio que nos hemos propuesto utilizar?

La mirada de Vinicius de Moraes

Nos detuvimos primero en la mirada de un músico y poeta, Vinicius de Moraes. Allá por los años 60, el entonces presidente de Brasil, Juscelino Kubitschek de Oliveira, lo invita junto a Tom Jobim para juntos componer una obra en homenaje a Brasilia. Los artistas viajaron al Planalto Central y se alojaron en Catetinho, un pequeño edificio de madera erguido en la época de la construcción de la ciudad para servir de sede provisoria del gobierno. El poeta y el músico se quedaron 10 días, tiempo en el que compusieron *Sinfonia da Alvorada*, pieza de rara belleza, constituida de 5 movimientos: O planalto deserto, O homem, A chegada dos candangos, O trabalho y a construção e o Coral. La presentación de la Sinfonía de Brasilia, nombre por la cual la pieza fue más conocida, se realizó en noviembre de 1960, en la plaza de los Tres Poderes.

La Sinfonía de Vinicius es nuestro periscopio que nos permite reflexionar sobre la ciudad. La lógica del periscopio, nos posibilita ver a través del tiempo las percepciones de los otros. Para esto comenzamos focalizando nuestra mirada en otro tiempo, en el de Vinicius cuando compuso su sinfonía y su canto.

*No princípio era o ermo
Eram antigas solidões sem mágoa.
O altiplano, o infinito descampado
No princípio era o agreste:
O céu azul, a terra vermelho-pungente
E o verde triste do cerrado.
Eram antigas solidões banhadas
De mansos rios inocentes
Por entre as matas recortadas.
Não havia ninguém. A solidão
Mais parecia um povo inexistente
Dizendo coisas sobre nada.
Sim, os campos sem alma
Pareciam falar, e a voz que vinha
Das grandes extensões, dos fundões crepusculares
Nem parecia mais ouvir os passos
Dos velhos bandeirantes, os rudes pioneiros
Que, em busca de ouro e diamantes,
Ecoando as quebradas com o tiro de suas armas,
A tristeza de seus gritos e o tropel
De sua violência contra o índio, estendiam
As fronteiras da pátria muito além do limite dos tratados.*

[En el principio era el desierto / Eran soledades antiguas sin dolor./ Las tierras altas, el desierto infinito / En el principio era el medio natural: /El cielo azul, la tierra de rojo intenso / Y el triste verde de la sabana./ ¿Eran antiguas soledades bañadas/ de mansos ríos/ a través de las matas de hierba? /No había nadie. La soledad/ más parecía que no había gente./ los campos sin alma / parecían hablar, y la voz que venía de/grandes extensiones, de fundaciones crepusculares/ más parecía oír los pasos /de viejos pioneros, pioneros rudos/ que en busca de oro y diamante/ hacían ecos quebrados disparando con sus armas./La tristeza de sus gritos y el ruido / de su violencia contra el indio extendían/ las fronteras de la patria/más allá de los límites de un tratado.]

La definición que hace Vinicius se refiere a la llegada del hombre “civilizado” al lugar elegido para la construcción de la ciudad moderna con “ansias de dominio y progreso”. El altiplano central de la sabana, con su suelo rojo, en medio de una naturaleza intacta de extensos pastizales recorrida por ríos serpenteantes. Esta significativa descripción, deja de manifiesto el “impacto” que va a significar en la naturaleza la construcción de esta monumental ciudad de cemento.

Tratava-se agora de construir: e construir um ritmo novo.

Para tanto, era necessário convocar todas as forças vivas da Nação, todos os homens que, com vontade de trabalhar e confiança no futuro, pudessem erguer, num tempo novo, um novo Tempo.

[Es hora de construir, y construir a un ritmo nuevo. / Por lo tanto, era necesario convocar a todas las fuerzas vivas de la nación, a todos los hombres, /con voluntad de trabajar y con confianza en el futuro, pudiesen levantar, un nuevo tiempo, un nuevo Tiempo.]

La ciudad se levantaba imponente, monumental, contrastante en medio de la naturaleza. La Sinfonía de la Alvorada rescata en su letra algunas citas de Oscar Niemeyer que la definían: - “... como uma flor naquela terra agreste e solitária... - Uma cidade erguida em plena solidão do descampado.” [...como una flor en aquella tierra agreste y solitaria... -Una ciudad erguida en plena soledad de la naturaleza.]

Es la voluntad del hombre hacer ciudad, oponerse a la naturaleza, crear una ciudad blanca en la tierra roja del “cerrado” brasileiro. Es la idea del progreso, del cambio que movilizó al hombre moderno.

*Sim, era o Homem,
Era finalmente, e definitivamente, o Homem.
Viera para ficar. Tinha nos olhos
A força de um propósito: permanecer, vencer as solidões
E os horizontes, desbravar e criar, fundar
E erguer. Suas mãos
Já não traziam outras armas
Que as do trabalho em paz. Sim,
Era finalmente o Homem: o Fundador. Trazia no rosto
A antiga determinação dos bandeirantes,
Mas já não eram o ouro e os diamantes o objeto
De sua cobiça. Olhou tranqüilo o sol
Crepuscular, a iluminar em sua fuga para a noite
Os soturnos monstros e feras do poente.
Depois mirou as estrelas, a luzirem
Na imensa abóbada suspensa
Pelas invisíveis colunas da treva.
Sim, era o Homem...
Vinha de longe, através de muitas solidões,
Lenta, penosamente. Sofria ainda da penúria
Dos caminhos, da dorência dos desertos,
Do cansaço das matas enredadas
A se entredevorarem na luta subterrânea
De suas raízes gigantescas e no abraço uníssono
De seus ramos. Mas agora
Viera para ficar. Seus pés plantaram-se
Na terra vermelha do altiplano. Seu olhar
Descortinou as grandes extensões sem mágoa
No círculo infinito do horizonte. Seu peito
Encheu-se do ar puro do cerrado. Sim, ele plantaria
No deserto uma cidade muita branca e muito pura...*

[Sí, era el hombre, / Era definitivamente, el hombre. / Ya había llegado para quedarse.

Tenía en los ojos / la fuerza de un propósito: quedarse, superar la soledad / de los horizontes, rompiendo y creando, fundando/ Sus manos / no han traído otras armas / si el trabajo por la paz. Sí,/ Fue finalmente el hombre: el Fundador. Estaba en su rostro / la determinación de pioneros,/ Pero ya no eran el oro y los diamantes del objeto/ de su / codicia. Miró calmar el sol..... /Sí, era el hombre.../ En el círculo sin fin del horizonte. Lleno su pecho/ el aire fresco de la sabana. Sí, él plantaría / en el desierto una ciudad mucho más blanca y pura...]

“Quienes construyeron Brasilia”, llegaron atraídos por las promesas de la gran capital; habitaban casi precaria e improvisadamente un área que se consolidaba en nuevos núcleos urbanos como Taguatinga y Sobradinho cerca del área central cuando se inauguraba la ciudad. Los llamaron “candangos”, ese término fue dado a los trabajadores que emigraron a la capital futura para su construcción. De origen africano, candango significa “corriente”, “malo” y fue este el nombre con el que se los identificó cuando participaron en la construcción de Brasilia. (Figura 3 y 4)



Figura 3: Escultura Os Candangos, de Bruno Giorgi. Plaza de los Tres Poderes. Fuente: <http://www.quierobrasil.com>



Figura 4: Construcción de Brasilia foto de Marcel Gautherot. Fuente: <http://compostimes.com/>

E, à grande convocação que conclamava o povo para a gigantesca tarefa começaram a chegar de todos os cantos da imensa pátria os trabalhadores: os homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra, e que, no calcanho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria, sobretudo do Norte; foram chegando do Grande Norte, do Meio Norte e do Nordeste, em sua simples e áspera doçura; foram chegando em grandes levas do Grande Leste, da Zona da Mata, do Centro-Oeste e do Grande Sul; foram chegando em sua mudez cheia de esperança, muitas vezes deixando para trás mulheres e filhos a aguardar suas promessas de melhores dias; foram chegando de tantos povoados, tantas cidades cujos nomes pareciam cantar saudades aos seus ouvidos, dentro dos antigos ritmos da imensa pátria...

[Y la gran convocatoria que instó a la gente a la / gigantesca tarea comenzó a llegar desde todos los / rincones de la inmensa patria de los trabajadores: hombres sencillos/ y tranquilos, con los pies de raíz, las caras de cuero y / las manos de piedra, y que llegando en carreta de bueyes, en lomo / de mula, en palos-de-arara, por todos las formas / posibles e imaginables, comenzaron a llegar de todos/ lados de la inmensa patria , especialmente del Norte; fueron/ llegando del Gran Norte, el Norte Medio y Nordeste,/ en su simple y áspera dulzura;/ fueron llegando en tropel del Gran Este, la Zona da Mata, el/Medio Oeste y el Gran Sur; fueron llegando con su / mudez

llena de esperanza, a menudo dejando / atrás las mujeres y los niños en espera de sus promesas de / mejores días; fueron llegando de todos los poblados, / de tantas ciudades cuyos nombres parecían cantos / perdidos en sus oídos dentro de los antiguos ritmos del vasto país ...]

La construcción de Brasilia y los candangos

Construir Brasilia en el tiempo que el presidente Kubitschek pretendía, requirió de un importante número de trabajadores. La construcción del plano-piloto requirió la contratación de más de 100.000 obreros que se habían instalado precariamente en barracas de madera fuera de los límites del plano-piloto. La idea original era que estos trabajadores vinieran a Brasilia, construyeran la ciudad y luego regresaran a sus tierras. Allí encontraron un buen trabajo, salario y sobre todo esperanza. Los trabajadores, los “candangos”, convivieron y socializaron junto a los planificadores urbanos, arquitectos, oficiales, personal militar y de gobierno. Orgullosos de haber construido la capital, se negaban a regresar.

Quienes construyeron Brasilia y quienes la habitan ahora y desde el momento de su construcción son los “otros” que habitan “afuera”, fuera del área central. Son los más de tres millones que viven actualmente en el área metropolitana, en los 29 asentamientos periféricos a la ciudad, distantes a 15 y 20 kilómetros, quienes se desplazan diariamente para trabajar en el área central. Estos núcleos, crecieron de manera dispersa, desorbitante y no planificada, desde el mismo momento que comenzó la construcción de Brasilia, pensada para 500.000 habitantes. En la década de 1990 ya eran ocho los núcleos que pasaron a ser parte de una gran aglomeración urbana, era el resultado de nuevas urbanizaciones que respondían a un modelo de ocupación extensivo y horizontal del territorio que impactaban sobre zonas ambientales frágiles por la presencia de manantiales.

“Tenemos 29 ciudades satélite, con más de dos millones de personas alrededor de una capital que tiene 400.000 habitantes”, decía Alfredo Gastal, superintendente del Distrito Federal de Brasilia. (Henriques y Rossetti Pierrotti, 2010).

También se creó de la nada el lago Paranoá, y fue lo primero que se creó, un enorme estanque destinado a incrementar la humedad de una zona casi desértica y convertido en la actualidad en el “hogar” de la tercera mayor flota de embarcaciones deportivas del país, un dato que llama la atención si se tiene en cuenta que la urbe dista 1.200 kilómetros del océano Atlántico.

Otras miradas, otras percepciones

“Quien la visita”, ve a Brasilia como una ciudad singular, les impacta su monumentalidad, un deleite para los ojos en donde no son necesarios conocimientos de arquitectura para poder apreciar que se está frente a una verdadera obra de arte a escala monumental, se la descubre en coche buscando la impronta de cuatro hombres: el arquitecto Oscar Niemeyer, el urbanista Lucio Costa, el paisajista Roberto Burle Marx y el artista Athos Bulcão.

“Quien la habita”, dice que “allí se nace con cabeza, tronco y ruedas”, la gente se moviliza en auto o en transporte urbano por las extensas distancias entre la vivienda y el trabajo. La ciudad no fue planeada para los peatones. Sabe que es una capital política, la mayoría de las personas que habitan el área central son funcionarios del gobierno. La política es el eje de la vida de Brasilia.

Transcurrieron un poco más de 50 años de aquel sueño socialista del presidente Kubitschek y de la utopía inspirada en el modelo teórico del Movimiento Moderno cuando la historia y el tiempo transcurrido muestran que aquella utopía poco tiene que ver con la realidad. Diversas y antagónicas percepciones la definen hoy. Algunos consideran a Brasilia como el fracaso de la modernidad. Las ideas internacionales del ordenamiento urbano puestas en práctica en Brasilia no tuvieron en cuenta las características del lugar y su cultura, la definen como una ciudad “desvertebrada” por la separación de funciones y por la presencia de rápidas vías de tráfico vehicular y la ausencia de situaciones de urbanidad. A pesar de las grandes superficies libres, no existe una plaza que sea utilizada por la sociedad, “la ciudad sin centro”. Pero a la vez es magnífica por su significado, escala y monumentalidad.

Pensando en los aspectos ambientales, que queremos destacar podríamos decir que, en algunas ideas del Movimiento Moderno, estaba esa consideración de la Naturaleza, del territorio, del

valor del ser humano; pero que en definitiva quedaron solo como enunciados.

Así se buscará el equilibrio entre el hombre y su medio ambiente. ¿Pero de qué medio y de qué hombre puede tratarse? ¿De un hombre modificado profundamente por el artificio de los siglos de civilización, de un hombre enervado por cien años de maquinismo? ¿De un medio ambiente trepidante por el tumulto de las mecánicas, espectáculo y ambiente a veces alucinantes? Ni lo uno ni lo otro. En esta hora confusa, hay que remontarse a los principios mismos que constituyen lo humano y su medio. El hombre considerado como una biología, valor psico-fisiológico; el medio explorado nuevamente en su esencia permanente: se estará ante la naturaleza... Recuperar la ley de la naturaleza. Y considerar el hombre y su medio, el hombre fundamental, a la naturaleza profunda. (Le Corbusier, 1943)

Lo que si creemos es que aquellas ideas higienistas que ya planteaba Le Corbusier, con respecto al asoleamiento, ventilación, vistas, como la separación del automóvil, para que los peatones pudieran circular con tranquilidad y seguridad, ya se pensaba en una búsqueda del equilibrio entre la sociedad y la naturaleza. Estas ideas, si bien se tuvieron en cuenta en el plan piloto, en la realidad otro fue el resultado. (Figura 5 y 6)



Figura 5: Sección de un edificio de la cité radieuse. Croquis de Le Corbusier. Fuente: Diseño de la ciudad 5. Benévolo p.124



Figura 6: "Unités d'Habitation" de Nemours. (1934). croquis de Le Corbusier. Fuente: Diseño de la ciudad 5. Benévolo p.144.

La Brasilia de hoy no es solo un símbolo y concreción de una utopía urbana hecha realidad, intacta y casi detenida en el tiempo, no es solo lo inmensurable e incontrolable del crecimiento de los núcleos que la rodean y del impacto que significó su implantación en la naturaleza, es mucho más compleja que eso. Hoy muestra signos de cambios y adaptaciones ambientales. Su desarrollo y crecimiento desmedido se convirtió en una amenaza creciente del cual se recupera y trata de controlar sus efectos. En la actualidad cumple con parámetros de ciudad ambiental, sus casi 6.000 km² que ocupa el distrito federal, su área administrativa, es área de conservación. Brasilia se ubica por 'encima del promedio', en términos generales, de los índices ambientales y se desempeña bien en las categorías de agua, saneamiento, calidad del aire y gobernanza medioambiental. Tiene una tasa muy baja de fugas en el sistema hídrico, alto volumen de tratamiento de aguas residuales, baja concentración de contaminantes del aire. Se le reconoce, como producto de su planificación, una muy baja densidad poblacional, valor que se distorsiona porque gran parte de su área administrativa está despoblada. El diseño de sus amplias áreas verdes la ubican en uno de los índices más altos de la relación de área verde por persona después de Quito. Sus más de 60 parques protegidos y las áreas de conservación están sujetos a una ley de medio ambiente y a un plan de manejo de la tierra que establece límites sobre el crecimiento urbano desordenado aunque con cierto déficit en normas ecológicas en edificios públicos y nuevas construcciones.

Reinterpretar Brasilia desde distintas y controvertidas visiones y considerarla desde una perspectiva histórico-ambiental nos lleva a nuestro entender, a destacar tres situaciones significativas que la definen como: "ciudad símbolo – ciudad plan- ciudad patrimonio".

“La ciudad-símbolo” es la primera definición que se plasma como una utopía, es la decisión política que tiene que ver con una cuestión mundial similar a otras ciudades, de crearlas de la nada, nuevas, imponentes; para posicionarlas mundialmente como imagen de un país que quiere elevarse al primer mundo. Mientras otras ciudades en Europa resurgían de las ruinas porque estaban siendo reconstruidas después de la 2º guerra mundial, Brasilia era soñada como el modelo a ser mirado y anhelado y nunca alcanzado por otras ciudades. Según Lucio Costa, él no tuvo ningún modelo preexistente de ciudad como guía, Brasilia representaba el futuro. Es en este contexto que se la reconoce como una “ciudad-símbolo”. Símbolo del progreso, de la epopeya humana, de la fe en el hombre y sus deseos de igualdad, de su poder “civilizador” y su poder de construir, de mejorar la realidad y la calidad de vida de las personas, de unirse en una visión común encabezada por un líder con ideales socialistas que pretendía demostrar que es posible, la creencia en un futuro mejor para su país, una gran Nación: más democrática y más justa.

“La ciudad plan”. La influencia del Movimiento Moderno había llegado a América y la idea de plasmar los postulados de la Carta de Atenas (1933) tomaba forma en Brasilia. El Plan-piloto según Lucio Costa fue el resultado de un “insight”, una visión interior, surge de “una idea que nace de forma espontánea”, el punto de partida para la concepción de la ciudad sería el Estado Democrático de Derecho. La Plaza de los Tres Poderes habría sido, el punto inicial para el trazado de la ciudad, de dos ejes que se cortan en ángulo recto como el signo de la cruz. Las ideas de Le Corbusier marcaron toda una época en el urbanismo,

Hacer un plano es precisar, fijar ideas. Es haber tenido ideas. Es ordenar esas ideas para que se hagan inteligibles, posibles y transmisibles.

Es preciso pues, manifestar una intención exacta, haber tenido ideas para haberse podido dar una intención. Un plano es en cierto aspecto, un resumen, como una tabla analítica de materias. Bajo una forma tan concentrada que parece un cristal, un diseño de geometría, contiene una cantidad enorme de ideas y una intención motriz. (Le Corbusier, 1920).

La idealización de Brasilia fue ajena a considerar la historia, fue una negación de la historia urbana y de la historia política de sus anteriores capitales. Su concepción la desvinculaba de cualquier lazo con el pasado urbano. Las largas rectas, la valorización del espacio abierto, la zonificación y el privilegio a la estética automovilística, hacia honor en su momento a una industria en pleno desarrollo, que el mismo Kubitchek deseaba expandir como modelo de crecimiento para el país. Pero hay una distancia entre lo pensado y lo logrado. La intención de proponer amplias áreas verdes pensadas para la convivencia urbana, no van a parecerse en nada al concepto tradicional de un parque. En Brasilia no hay sendas peatonales ni ciclovías ni equipamiento urbano. Son solo eso, amplias áreas verdes rectangulares que provocaron el rechazo de quienes la habitan. Se percibe en ella el contraste entre los elementos racionales del “plan piloto” y los desarrollos espontáneos e irracionales que lo rodean en las ciudades satélites. ¿Podríamos decir que Brasilia es el manifiesto del desencuentro entre lo idealizado y lo realizado, entre la utopía y la realidad?.

“El plan”, en su concepción racional, simétrica, y rígida, no supo prever y considerar el crecimiento de su población y la ocupación del territorio. Pensada para 500.000 personas (hoy la habitan más de 3 millones), se sextuplicó su población en los núcleos de la periferia. Brasilia sufre un impactante proceso de metropolización, muy disperso, que pone de manifiesto la imprevisibilidad de su crecimiento a pesar que en los años 70 y 80 el mismo Lucio Costa se hizo cargo de planificar parte de las nuevas urbanizaciones. Santa Clara y Taguatinga son dos de los mayores núcleos que crecieron sin ordenamiento previo (Figura 7).

La Utopía se desfiguró por no percibir que insertar el tiempo en el espacio, es decir, construir un pedazo de futuro en la realidad del presente, no daría buenos resultados por faltar a una regla básica: en la práctica, no se puede construir el presente a partir del futuro; solamente el futuro a partir del presente. (Dantas, Fagner: pág. 50)

También la utopía involucraba lo social, “Los planes suponen como fin último organizar la

vida de la Nación entera de acuerdo con la política del país” (La Padula, 1964). Esta “construcción nacional” de la cual hace referencia La Padula, se inspiraba en la Ilustración lo que significaba progreso y a su vez el progreso implicaba la supresión de los modos de vida locales a fin de lograr un modelo de cultura nacional, una idealización cultural. Dentro de las fronteras del Estado había espacio solo para una cultura, una única memoria histórica y una única lealtad. (Bauman, 2011). Hoy esa idea es poco realista en un mundo globalizado, plural y multicultural y Brasilia es como la conjunción de varios “Brasiles” y su naturaleza transcultural.

La década del 50 encontró a Brasil en un muy buen momento económico después de finalizada la 2º Guerra Mundial, su economía estaba en pleno desarrollo. Como afirmó José Carlos de Figueiredo Ferraz, ex-prefecto de São Paulo:

Todo esperaba la época correcta y el hombre correcto. El hombre que rompería el manto de la fantasía, el hombre que quebraría las amarras de la utopía. Surgiría, tempestiva y compulsivamente, la figura única que el País consagraría como uno de sus mayores figuras: Juscelino Kubistchek (Dantas, 2004 p. 55).

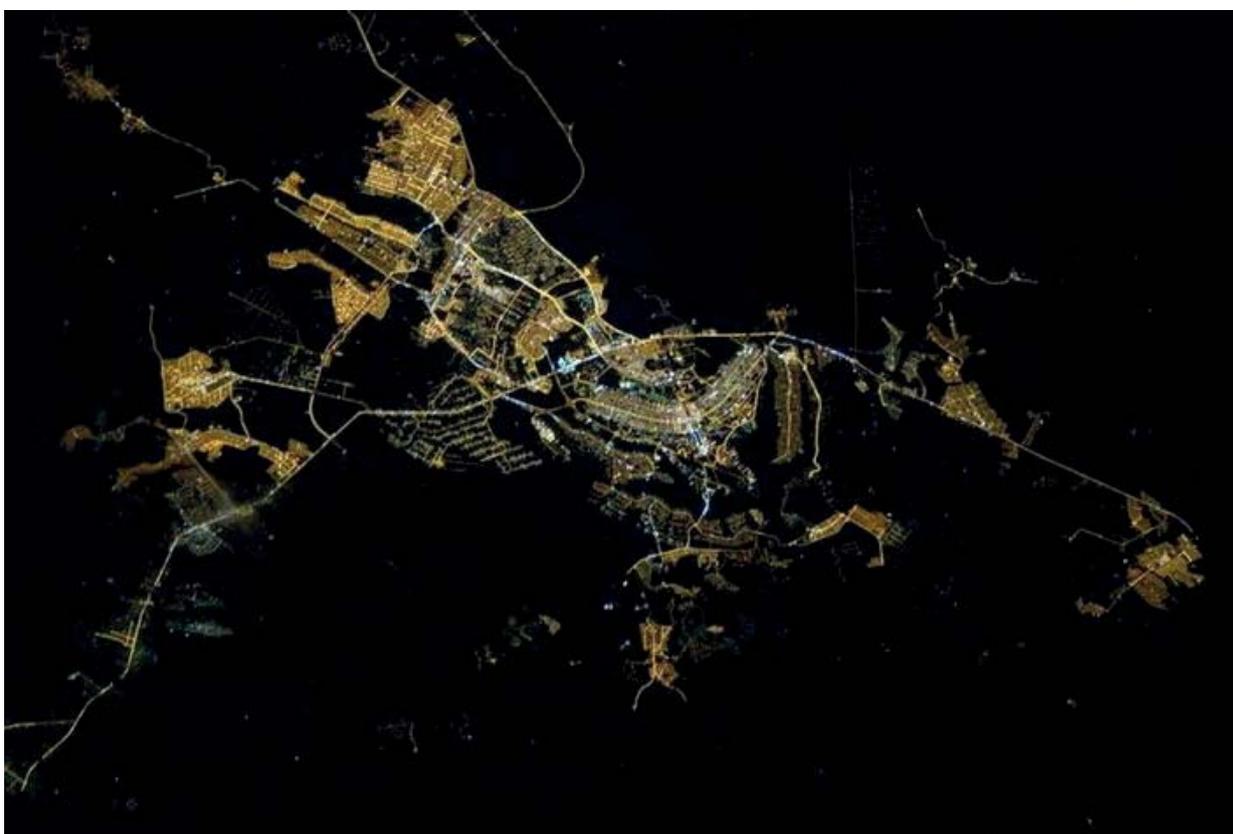


Figura 7: Vista nocturna de Brasilia y los núcleos urbanos. Fuente: <http://latinproject.org>

El deseo de modernización nacional e inserción internacional estaba por concretarse. JK impuso al pueblo del Brasil la utopía de construir en el presente el país del futuro. Que es lo que quedo de esta utopía de construir el futuro en el presente?. Algunos fragmentos de la crónica de Clarice Lispector (1962) la definen: “La ciudad de Brasilia queda fuera de la ciudad (...) Brasilia es fantasmal. Es el perfil inmóvil de una cosa.” (Figura 8 y 9)

La ciudad patrimonio

La capital del Brasil es la única ciudad del mundo construida en el siglo XX declarada Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad por la UNESCO (1987). Su reconocimiento estuvo impulsado por la amenaza de la urbanización feroz que padece y por el valor simbólico que representa.



Figura 8: Brasilia en construcción.
Foto de M. Gautherot. Fuente: <http://compostimes.com/>



Figura 9: Brasilia. Foto M. Gautherot.
Fuente: <http://www.mundoflaneur.com/>

Con los cambios políticos, económicos y culturales del siglo XIX, surge una conciencia social de ruptura, amenaza y discontinuidad con el pasado lo que estimula la idea de conservación de mantener la historia del pasado, de proteger el testimonio de un tiempo cumplido. La idea de conservación de lo construido y sus raíces se remontan al romanticismo, al historicismo de la Ilustración y la idea de patrimonio a la búsqueda de la identidad cultural (Manifiesto de Doorn, Team X, 1954). Los monumentos se constituyeron en los símbolos de un pueblo y luego el territorio y el paisaje, lo tangible y lo intangible adquiere valor patrimonial. Brasilia reúne todo eso, es ciudad, es paisaje, es cultura, es naturaleza. Los jóvenes del TEAM X son los que pensaron desde el urbanismo acerca de la “identidad, de hombre y su cultura, lo vernáculo”, en aceptar los gustos de la gente y ver que existe una relación forma física-necesidad psicológica de las personas, en la diversidad. Desde ese momento en adelante el concepto de patrimonio toma otra dimensión. Se aplica el concepto a lo urbano, a lo que tiene que ver con la identidad nacional, a lo que tiene valor simbólico y representa el espíritu de un pueblo.

Estas son las dos caras de Brasilia, la que se conserva intacta y la otra que cambia, crece, se transforma. Una que es simbolismo puro del Movimiento Moderno y otra que es una amenaza por la especulación inmobiliaria y por la manera en que crece ¿Es posible compatibilizar su conservación/valoración como ciudad Patrimonio de la Humanidad con la transformación y el crecimiento desmedido y desordenado de las ciudades satélites que la rodean y que impactan en su entorno?. En 1988, Lucio Costa decía al Estado de Sao Paulo:

Brasilia merece respeto. Es preciso acabar con ese juego de me gusta – no me gusta.... Lo que se necesita ahora es comprenderla. Se trata de una ciudad inconclusa y como tal tiene necesidad de muchas cosas. Lo que espanta no es lo que falta, es lo que ya tiene. (Pastrana, 2011)

Algunos opinan que Brasilia fue un gran fracaso. Uno de los aspectos más criticables del proyecto es que es una ciudad culturalmente inapropiada. Está basada sobre ideales urbanísticos europeos, no brasileños. Brasilia se construyó para los automóviles en una sociedad donde el automóvil es aún símbolo de status. La visión modernista de que una “ciudad ideal” pueda producir una “sociedad ideal” es claramente poco realista. Esa visión modernista no tuvo en cuenta el aspecto humano de la ciudad y es por eso es que la ciudad, en su concepción, ha fracasado. Niemeyer lo justificó afirmando que “hoy en día se critica a Brasilia, se la acusa de ser inhumana, fría, impersonal. Vacía, en suma. No es culpa nuestra [de Lucio Costa y Oscar Niemeyer] si se ha convertido en víctima de las injusticias de la sociedad capitalista”. (Iglesias, 2015)

En lo que todos coinciden es en la importancia de proteger los valores del proyecto original de Lucio Costa y la arquitectura de Niemeyer y, en primer lugar, conservar su espíritu que plasma los principios del pensamiento urbanístico internacional de los años 50.

Referencias bibliográficas

- Benévolo L. (1982). *Diseño de la ciudad-5. El arte y la ciudad contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- De Moraes V. y Jobim C. (1960). "Brasília - Sinfonia da Alvorada" Música: Antonio Carlos Jobim Poesia: Vinicius de Moraes . Grabado en LP. Rio de Janeiro: Estudios Columbia.
- Henriques, J. y Rossetti Pierrotti, E. (2010). Entrevista a Alfredo Gastal ex superintendente regional del IPHAN (Instituto del Patrimonio Artístico Nacional e Historia). Vitruvius. Consultado el 12 de junio de 2015 en <http://www.vitruvius.com.br/>
- Iglesias, J.M. (2015). La utopía de Brasilia o la ilusión de la ciudad socializada. El País, diario one-line. Consultado el 12/11/2015 en <http://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia>
- La Padula E. (1964). *La edad moderna y el urbanismo contemporáneo. Metodología del planeamiento regional y urbano*. Córdoba: Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNC.
- Le Corbusier (1943). *Como concebir el urbanismo*. Buenos Aires: Editorial Infinito.
- Le Corbusier (1920). "Tres advertencias a los señores arquitectos. I El volumen" y "Arquitectura II. La ilusión de los planes". *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.
- Lispector, C. (1962). Brasilia. Crónica en el *Jornal do Brasil*.
- Pastrana R. (2011). Salvar Brasilia. *Arquitextos*. Revista on-line, N° 133, año 12. Consultada en 11/11/2015 en <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos>

Bibliografía

- Arago Costa Martin, A. (2008). Reportaje de ciudades. Brasilia, del Plan a la realidad, 50 años después. Cuaderno Urbano. Espacio, cultura y sociedad. ISSN 1666-6186. Volumen VII N° 7 (pp. 165-182). Corrientes. Consultado el 11/06/2015 en <http://arq.unne.edu.ar/publicaciones/cuadernourbano>
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de la Cultura Económica.
- Colombo, M. (2011). *Maestros de la Arquitectura*. Oscar Niemeyer. Buenos Aires, Argentina: Salvat.
- Dantas, F. (2004). Brasilia: La utopía desfigurada. *Urbano*, vol. 7, núm. 10, noviembre, 2004, pp. 50-60. Concepción, Chile: Universidad del Bío Bío
- Fernández, R. (2000). *La ciudad verde. Teoría de la gestión ambiental urbana*. Buenos Aires: Editorial Espacio.
- Guía de viajes. El país. Consultado el 11/06/2015 en <http://elviajero.elpais.com/elviajero>
- Relatos de viajes. Consultado el 11/06/2015 en <http://www.viajeros.com/destinos/brasilia/diarios>
- Obras y Protagonistas. Brasilia, amenazada por sus satélites. *Revista on line*. N° 205 Mayo 2012 - Año XXII. Consultada el 06/06/2015 en <http://www.oyp.com.ar/nueva/revistas>
- The Economist. Economist Intelligence Unit EIU (2015). Índice de Ciudades Verdes de América Latina. Una evaluación comparativa del impacto ecológico de las principales ciudades de América Latina. Proyecto de investigación independiente patrocinado por Siemens. Consultado el 12/10/15 en <http://www.siemens.com>
- Tietz, J. (2008). *Historia de la arquitectura moderna*. China: H.F Ullman

Patricia E. Buguñá

Arquitecta, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba, (FAUD-UNC). Docente en la Cátedra Introducción a la Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, Cátedra B. (FAUD-UNC). Miembro del Programa de Tutorías Docentes de dicha Facultad. Miembro del Directorio del Instituto Superior de Estudios Ambientales de la UNC. Formación en posgrado referida a la Gestión Ambiental Urbana. Investigadora Categorizada en Secyt, en temáticas relacionadas a Sustentabilidad en Educación Superior. Co autora de libros y publicaciones. Coordinadora e integrante de equipos de gestión urbano ambiental en diversos municipios de la Provincia de Córdoba.

patriciabugu@gmail.com

Diana Cohen

Arquitecta. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba (FAUD-UNC). Magíster en Planificación y Gestión Educacional. Universidad Diego Portales, Chile. Profesora Adjunta, Dedicación exclusiva, en la Cátedra de Introducción a la Historia de la Arquitectura y el Urbanismo “B” (FAUD-UNC). Directora del Programa de Tutorías Docentes (FAUD-UNC). Investigadora categoría III, SeCyt. Posee títulos en idiomas. Ha realizado tareas de gestión en la FAUD UNC. Participó en ponencias de congresos, cursos y seminarios sobre temas relacionados a la arquitectura, urbanismo y diseño, y formación docente. Posee publicaciones con y sin referato. Coautora del libro: Cuando el patrimonio se convierte en fuente de revitalización. El caso del Norte cordobés.

dianacohen@fibertel.com.ar

Catalina I. Cometta

Arquitecta. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, (FAUD-UNC). Magíster en Gestión y Planificación del Desarrollo Urbano 2010 (GADU-FAUD-UNC). Profesora asistente en la Cátedra de Introducción a la Historia de la Arquitectura y el Urbanismo “B” (FAUD-UNC). Directora de proyectos de Extensión Universitaria EN La Paz, .2010-2015 SECYT/ COFECYT/ UNC. Investigadora categoría III, SeCyt, en trámite. Integrante del Equipo Técnico Profesional FAUD-UNC. Plan de Ordenamiento Urbano para la localidad de Nono, Traslasierra, Córdoba en 2005-2006. Organizadora y coordinadora de Jornadas institucionales de Agenda 21 en Valle de Traslasierra y La Paz, Instituto del Ambiente Liliana Rainis FAUD-UNC, 2002-2010. Autora de publicaciones de libro, capítulos de libros y de revistas en temas vinculados a la investigación de grado. Dictado del Módulo de posgrado de Historia Ambiental Maestría GADU. Participación en numerosos encuentros, simposios y congresos, actualización docente.

ccometta@hotmail.com

Instituto del Ambiente Liliana Rainis, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño.
Universidad Nacional de Córdoba. (FAUD-UNC).
Av. Vélez Sarsfield 264.
Ciudad de Córdoba, Argentina.

ALTERIDAD DE MIRADAS EN LA NACIENTE CIUDAD DE BUENOS AIRES (1828-1910)¹

OTHER LOOKS IN THE NASCENT CITY OF BUENOS AIRES (1828-1910)

VERÓNICA LESCANO GALARDI²

ALBA GALARDI ELITCHERY³

El ciclo histórico 1828-1910 muestra particular interés en la relación de la historia de la arquitectura con la historia política argentina. Al interior de ese periodo hemos realizado dos cortes: el primero abarca los años 1828-1841 y su análisis girará en torno a la producción artística de Carlos Enrique Pellegrini, un francés que a través de aquella contribuirá a la construcción de la Ciudad de Buenos Aires del 1830. El segundo corte histórico irá desde 1908 hasta 1910 en el que Ricardo Rojas publicará *Cosmópolis* y *Restauración nacionalista*. En ambas se da la impronta de la vinculación del territorio al arte y de la pluralidad de miradas de otro en tierras propias como ultramares tendientes a la detección de elementos que le permitan construir un relato que fortalezca el concepto de nación ante la proximidad del Centenario patrio. Pellegrini y Rojas presentan, en sus producciones, claros ejemplos de la relación de miradas desde el interior hacia el exterior y a su inversa que generan un entramado de visiones que buscan construir un tipo concreto de cosmópolis, la de Buenos Aires.

Palabras claves: Ciudad de Buenos Aires. Arquitectura. Retrato. Historia.

The historical cycle 1828-1910 shows particular interest in the relation of the history of the architecture with the political Argentine history. In this period we have realized two cuts: the first one includes the years 1828-1841 and the analysis will turn concerning the artistic production of Carlos Enrique Pellegrini, a Frenchman who across that one will contribute to the construction of the City of Buenos Aires of 1830. The second historical cut will go from 1908 until 1910 in which Ricardo Rojas will publish *Cosmópolis* and *Restauración Nacionalista*. In both one gives the stamp of the entail of the territory to the detection of elements that allow him to construct a statement that strengthens the concept of nation before the proximity of the native Centenary. Pellegrini and Rojas they present, in the productions, clear examples of the relation of looks from the inside towards the outside and to his inverse one that they generate a studding vision that they seek to construct a concrete type of cosmopolis, that of Buenos Aires.

Key words: City of Buenos Aires. Architecture. Portrait History.

1. Este artículo es una presentación del informe de avance de la investigación independiente con sede de trabajo en la Biblioteca Nacional de Maestros: "Alteridad y miradas en la construcción del retrato histórico argentino. (1828-1910)." (2014-2016)

2. Investigadora adscripta al Instituto de Investigaciones Jurídicas y Sociales, Dr. Ambrosio L. Gioja, Facultad de Derecho. UBA. E-mail: lescanogalardi@gmail.com.

3. Investigadora independiente con sede de trabajo en Biblioteca Nacional de Maestros. E-mail: galardielitchery@gmail.com

Los libros de viajeros como documentos

El marco teórico de esta investigación nos lleva a delinear aunque, sea someramente, dos aspectos de nuestro estudio. Por un lado, el universo abordado y los cortes que, a su interior, efectuamos. Y por el otro, a qué nos referimos cuando abordamos los libros de viaje y por ende, los de viajero. El ciclo en el que se inscribe nuestro estudio comienza en el año 1828 y finaliza en el Centenario patrio de 1910. Al interior de ese periodo hemos realizado dos cortes: el primero abarca los años 1828-1841. El análisis de este ciclo girará en torno a la producción artística de Carlos Enrique Pellegrini, francés desembarcado en estas latitudes y cuya obra, principalmente artística, contribuirá a la construcción de la Ciudad de Buenos Aires de la primera cincuentena del siglo XIX. El estudio efectuado de la obra de Pellegrini tomará a la alusión como recurso argumentativo en las ideas de Perelman- Olbrechts-Tyteca y a la posibilidad de su aplicación en la retórica visual.

El segundo corte histórico se extenderá desde el año 1908 hasta 1910, tiempo en el que a Ricardo Rojas le fue encomendada la elaboración de un informe que lo llevará por tierras ultramaras a buscar elementos que le permitan, a su vuelta, construir un relato tendiente a fortalecer el concepto de nación ante la proximidad del centenario de la Revolución de Mayo.

La razón por la cual dentro del ciclo 1828-1910 nos detuvimos en la poco más de primera década del 30 del 1800 y en el casi lustro de su final, 1908-1910 estuvo dada porque desde el punto de vista de la historia de nuestra arquitectura ambos ciclos son coincidentes con decisiones políticas concernientes a plasmar, a través de determinados criterios de urbanización, lo que entendemos han sido la persecución de claros objetivos de fortalecimiento institucional. De esta manera, entendemos que la arquitectura se vincula con el área de la política en cuanto a su capacidad de representar un modo concreto de ver el mundo. Y, en tanto tal, la arquitectura explicita aquella interioridad que poseen los operadores del poder y que solamente la construcción y creación, por ejemplo urbana, pueden relevar y dar cuenta. Dejamos explicitado que no ingresa en nuestro análisis el estudio de una relación de jerarquías ponderadas entre una y otra. sino de coordinación y de retroalimentación. Y, con este enfoque, adherimos a considerar que el eclecticismo, con el que se es coincidente que fue el que generó el recinto para la construcción de las mentalidades de esa época en su faz intelecto-cultural (Tau Anzoategui, 1997), también se observó a través de la producción arquitectónica. (Nadal Mora, 1947)

La construcción de esa época da cuenta del paso de diversos enfoques constructivos y estéticos (italianos, franceses, españoles, entre otros, y la impronta continua del puerto arraigado a la tierra sudamericana) que, en última instancia, muestran el sinfín de decisiones que arquitectos, ingenieros, financieros y dirigentes adoptaron a lo largo de las décadas para dar forma y redefinir una arquitectura propia. Centraremos la atención en la construcción del retrato de la Ciudad de Buenos Aires del siglo XIX, intermediado por la relación entre arquitectura y política y cuya circulación la ha dado una vasta producción de libros de viajeros, entendiendo a estos últimos como conformantes de un específico y concreto género literario. En tal sentido, nos enrolamos en la concepción que entiende que para que existan aquellos deben darse una serie de requisitos: la existencia fáctica de un viaje y, de su mano, la descripción del mismo. Y que ésta última sea titularizada por su autor (Alburquerque, 2011) (Castilla, 2003). Por ende, la inscripción en la realidad de una nueva experiencia genera una unidad de sentido que posibilita el encuadre del testimonio y, consiguientemente, y en sentido lato, el de documento de la época en la que se desarrolla. La distancia que comporta este tipo de género entre el autor y sus propias imaginaciones o ficciones es el rasgo que viene a otorgarle, no solamente la entidad de un género autónomo dentro de la literatura, sino también que posibilita un análisis multidisciplinar en el que desde un enfoque de literatura hibridada su estudio se constituye en una meditación sobre aspectos socio-políticos contextualizados en un tiempo concreto, por ende, histórico y circunscriptos espacialmente, por ello, arquitectural. Será entonces desde un abordaje socio-histórico que nos detendremos en la circulación de miradas propias y ajenas en la vinculación con su entorno espacial (en nuestro caso, la ciudad) que genera como ámbito concreto el libro o diario de viajes.

La ciudad como soporte de la organización socio-política

El ciclo 1831-1910 presenta como rasgo significativo el cambio de organización política de confederación hasta la consolidación del estado en sentido moderno (a partir de 1880) y la búsqueda de consolidación de la nación (entre 1880 y 1910).

A poco de andar el cambio revolucionario de 1810, los independentistas se preguntaron sobre cómo seguir. Luego de dos décadas de pactos entre estados provinciales y disoluciones de los mismos y sus correlativos ciclos de anarquía institucional, se asentaba una nueva forma de organización socio-política: la confederal. Su líder habría de ser Juan Manuel de Rosas y, junto a ello, un proyecto de unidad política sustentada en el llamado federalismo en el que, el interior de nuestro país, estaba llamado a primar como eje estructural de identidad política. En este contexto histórico-político se inscribirá la labor, principalmente pictórica, de Carlos Enrique Pellegrini.

Primer ciclo: 1828-1841: Carlos Enrique Pellegrini

En los albores del siglo XIX nuestra sociedad despierta con gran curiosidad por el mundo pero, también el mundo tiene una gran curiosidad por esta bullente sociedad que nace. Los viajeros que llegan hasta nuestras costas y los que se internan en nuestro suelo, registran cuanto se ofrece a la vista. Lo hacen a través de imágenes o de las letras pero en todos anima un fuerte espíritu que quiere captar y capturar usos y costumbres, paisajes y retratos. Abordan nuevas realidades para las cuales, tal vez, no sean adecuadas o suficientes las categorías europeas con las que están formados quienes deciden asumir el desafío del Nuevo Mundo. De allí la mirada diferente que con la llamada "lógica del periscopio" (instrumento concebido para poder ver aquello que a causa de un obstáculo nos es vedado, logrando tal proeza a través de un simple juego de espejos que refleja imágenes de manera de hacérselas visibles), es posible captar algo que muchas veces, por la obviedad de lo cotidiano se ha invisibilizado ante nuestra atención. (Martínez Nespral: 2013)

En "Nueva etapa precursora. De nativos y extranjeros", de su Historia del Arte Argentino, Pagano observa la radical diferencia que se produce entre la mirada de los precursores del arte argentino que son viajeros de paso y aquellos que se establecen en suelo patrio. (Pagano, 1944, p.99)

Carlos Enrique Pellegrini (Chambéry, capital del ducado de Saboya, 1800 – Buenos Aires, 1875) es el primer extranjero que, aunque llegó a nuestras tierras para realizar una actividad profesional en un tiempo determinado, no solamente se quedó adoptando este suelo como propio sino que inició una familia en la que, de sus hijos, Carlos Enrique José, sería presidente (1890-1892). Había nacido en una familia de profesionales. Estudió en la Universidad de Turín y en la Escuela Politécnica de París graduándose como ingeniero (1825). Arribó a nuestra ciudad en 1828. Viajó en reemplazo de su hermano mayor Jean Claude que, a través de Juan Larrea por mandato de Rivadavia, había sido convocado por el gobierno para participar en la realización de obras de ingeniería hidráulica. Pellegrini portaba las ideas progresistas en boga europeas coincidentes con las de la gestión de Rivadavia. Vicisitudes ajenas al programa truncaron el proyecto y Pellegrini se encontró en un país extranjero sin posibilidades laborales inmediatas. Sus contactos sociales hicieron que, según la anécdota conservada sobre esta situación, en una tertulia en la casa de doña Mariquita Sánchez, hiciera un retrato a lápiz de la anfitriona en breve tiempo y certeros trazos. Pellegrini se convirtió en el pintor más requerido por la clase alta para fijar para la posteridad las imágenes de sus rostros y entornos. (Ribera, 1984, pps.255-256) "poco había practicado el dibujo natural, pero poseía, sin embargo, a fondo, la técnica del arquitecto, el dibujo lineal, la perspectiva y el lavado de planos" (Schiaffino, 1982, p.33).

A la similitud lograda entre el modelo y su retrato se añadía la habilidad en el manejo del pincel, la calidad de su factura, la captación de la interioridad de sus retratados, su vasta cultura europea. Estos factores convirtieron al artista en el retratista de la sociedad porteña: damas y caballeros, niños y jóvenes, diferentes actividades sociales civiles y militares, laicos y clérigos fueron formando una nutrida iconografía que plasmó el rostro de la sociedad de los años 30.

La mirada de Pellegrini viene nutrida de un vasto repertorio de imágenes. En "París vería dibujos de Ingres y de otros neoclásicos y románticos" (Pagano; 1944:p.99). Pero, a la formación

estética recibida familiarmente se incorporaba la del medio académico en el que se formó. Sus paisajes urbanos tienen el rigor constructivo científico de una mirada formada en las artes matemáticas. Al mismo tiempo, los aportes del auge de la fotografía habían conseguido recursos como las composiciones de vistas panorámicas – tanto planas como circulares – que introducían una nueva dimensión visual a las composiciones plásticas y, también, una nueva manera de “narrar” el paisaje tanto natural como cultural valiéndose, sobre todo, del amplio horizonte visual sobre el que se sustentaban.

Alusión como elemento de la retórica visual de Pellegrini

Dentro de la vasta iconografía de Pellegrini seleccionamos cuatro obras – imagen del Riachuelo; imagen de la Plaza de la Victoria; imagen del minué en casa de la familia Escalada y la imagen del minué en la casa de la familia Villarino – que evidencian el conocimiento de este artista en la utilización de elementos constructivos del repertorio de la retórica argumentativa aplicados a la retórica visual. En efecto, Pellegrini acude a figuras de la argumentación – “figuras de comunicación” tales como la alusión con la que transforma cada una de estas obras de arte en discurso histórico implícito.

Sobre la alusión, Perelman sostiene:...esta comunicación se obtiene gracias a las referencias a una cultura, una tradición o un pasado comunes. (Perelman-Olbrechts-Tyteca, 1994, p. 282)

El paisaje del Riachuelo. (El paisaje natural).

¿Y fue por este río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria?...
Borges, 1996: p.81.

Sobre la problemática del paisaje tenemos presente las palabras de Graciela Silvestri:

... Cuando se habla aquí de paisaje no se refiere a ninguna unidad regional o estructura ecológica. Se apunta a fragmentos en los que un ensamble de objetos naturales y artificiales son reconstruidos estéticamente y reconocidos socialmente, a los que se les atribuyen determinados significados... (Silvestri, 2002, p.75)

En cuanto al paisaje puro que abordó Pellegrini, sostiene Silvestri que: ...Quien realmente funda la iconografía del Riachuelo es el ingeniero Carlos E. Pellegrini... (Silvestri, 2003)

La Plaza de la Victoria. (El paisaje cultural).

Al llegar Pellegrini a Buenos Aires, esta ciudad de rasgos hispánicos se está transformando en sus estructuras urbanas para convertirse en una ciudad moderna. Pellegrini, a través de sus acuarelas, estudia y documenta esta transformación por lo que puede ser considerado como un historiador gráfico. Sus trabajos testimonian la evolución edilicia y, con ella, una nueva concepción sobre la ciudad, la vida de sus habitantes y el rol del ciudadano. (Corsani; 2012: p.272).

... En 1829 ya había pintado a la acuarela los cuatro frentes de la plaza de la Victoria, las que envió a su hermano Jean-Claude, en Francia. Estas pinturas pueden ser consideradas entre las primeras representaciones de la ciudad, de sus alrededores y de sus personajes... (López Anaya, J., 1997: p.23).

También envía sus impresiones sobre la ciudad de Buenos Aires. En sus palabras surge un sentimiento hacia estas tierras que trasuntan una nueva actitud del viajero que implica, ya, una mirada comprometida:

... sólo prueba su intención de hacerse útil a este país como lo puede ser tal vez una obra destinada a llevar, a países extraños, un cuadro exacto de lo grandioso e imponente de esta capital como de los usos y costumbres de sus habitantes... (Marani, 1988:28)

El retrato colectivo o grupal

Entre la vasta iconografía de Pellegrini sobre el ambiente social porteño se destacan tres imágenes de retratos colectivos o grupales: "Tertulia porteña" (1831); "Minué" o "Minué en la casa de Villarino" (1831) y "Bailando el minué en los altos de Escalada" (1841). Entre las tres obras surgen similitudes y diferencias. Las tres aluden a momentos de socialización de las clases altas porteñas. Pero se produjeron confusiones entre las acuarelas originales y las litografías que reproducen el mismo tema. Al respecto se aclara en Monumenta Iconográfica:

... En definitiva, puede concluirse que existen tres piezas que representan el "Minué": 1) "Minué en lo de Escalada", acuarela original (...), copiada con variantes en 2), la litografía del álbum de 1841 y 3) "Minué en casa de Villarino", ejecutada con variantes en base a la primera. En cuanto a la acuarela "Tertulia porteña" (...) debe observarse que fue pintada (...) también en casa de Villarino (...) previa eliminación del obispo Escalada y del autorretrato de Pellegrini ... (Del Carril, 1964, p.101).

"Minué en los altos de Escalada"

Los "altos de Escalada" de la esquina de Defensa y Victoria ya eran célebres desde tiempos de la colonia por tratarse de una de las primeras casas de dos pisos. En la imagen de Pellegrini, puede apreciarse el ambiente de refinamiento. En la doble puerta que comunica el salón principal con otro del fondo, detrás de la hoja de vidrio, una sirvienta negra se asoma observando la danza.

Esta acuarela tiene no solamente significación como fuente visual para acceder a un instante de nuestra sociedad porteña pretérita. En el seno de la familia Escalada había nacido en noviembre de 1797, María de los Remedios Carmen Rafaela Felicianita de Escalada y de la Quintana, "Remeditos", la esposa del que sería el Libertador. También en esta vivienda se reunía el General San Martín con Antonio de Escalada para organizar, junto a ciudadanos destacados, el aspecto económico del emprendimiento militar que llevaría a cabo el futuro yerno del anfitrión.

"Minué en la casa de Villarino"

Otra obra destacada como representante del retrato grupal o colectivo que realiza Carlos Enrique Pellegrini es "Minué" o "Minué en la casa de Villarino" del año 1831. También es una escena en un salón de clase acomodada porteña en el que una pareja central baila el minué mientras a su alrededor damas y caballeros forman distintos grupos que conversan entre sí y otros personajes contemplan el baile o posan directamente mirando hacia el espectador. Al igual que en el salón de los "altos" de Escalada, el artista se autorretrata en el lugar primero a la derecha mirando hacia el espectador sentado junto a un religioso.

Como ocurre en "Minué en los altos de Escalada", la alusión permite múltiples niveles de información de proyección histórica en "Minué en la casa de Villarino" donde surgen nuevos registros narrativos. El lugar protagónico que adquiere el color rojo en el cubo de representación es evidente: tonaliza el fondo, el chaleco del anfitrión, el amplio vestido de la dama danzante posicionada de espaldas al espectador. Se baila el minué y, por los años en que transcurre la escena, es el minué federal ya que los colores que invaden el ambiente aluden directamente a la presencia invisible de Rosas. Resulta paradójico que, de este núcleo familiar protagonista de la obra teñida por los colores rosistas, surgiera un grave enfrentamiento a poco más de ocho años después. En efecto, el anfitrión visible en un sillón del fondo individualizado con su chaleco rojo es Pablo Villarino y Tieixó que enviuda y del segundo matrimonio tiene entre sus nuevos hijos, a Francisco de las Llagas y Dupuy Villarino, padre de Manuel. En 1839 estalla la llamada "Revolución del Sur" en Chascomús- Dolores. Francisco, contrario a las fuerzas de Rosas, lucha en el bando enemigo y, derrotado, logra huir al Uruguay. Manuel, uno de sus hijos es apresado y trasladado a Buenos Aires. Los bienes de la familia son confiscados. (Caggiano Rigone: 2002: pp.87s).

Nuevamente la alusión convierte a la pintura de Pellegrini en espacio de germen histórico: Pablo Villarino será el bisabuelo de Carolina Lagos, esposa del presidente de la República Argentina, Carlos E. Pellegrini, hijo de nuestro artista estudiado precedentemente.

Segundo ciclo: 1908-1910

La mirada de Ricardo Rojas:
la otredad como sustancia de su propia construcción arquitectónica institucional.

Para realizar esta parte de la investigación hemos tomado como punto de partida dos conceptos que integran el ámbito de la arquitectura: el arte y el territorio. Partimos para ello de la definición que el Diccionario de la Real Academia Española aporta sobre el término arquitectura que es entendida como el arte de proyectar y construir edificios (DRAE, 2015). Será entonces como arte de proyección y de construcción en sentido metafórico que lo aplicaremos al análisis de las obras de Ricardo Rojas: *Cosmópolis* (1908) y *Restauración Nacionalista* (1910). Esto es trabajando el concepto arte en su segunda acepción: en tanto manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. (DRAE, 2015)

A su vez, habrá una cuestión que atravesará a Ricardo Rojas a lo largo de la mayor parte de su producción intelectual: el otro. Durante el ciclo 1908-1910 produjo las dos obras precedentemente referidas que mostrarán el impacto que la otredad le había causado. No es extraña esta situación si consideramos su biografía: engendrado en Santiago del Estero, nacido en Tucumán y llegado antes de cumplir los veinte años a Buenos Aires, su vida adulta incluirá varios viajes transoceánicos. Con ello, una vida en la que el arraigo - o, su falta - fueron configurando su visión de mundo. Y en el corazón de ésta última, la posibilidad de consolidar una nación. Caro le será el tema de la composición social como base de su pensamiento. La hibridación cultural y étnica pasará a ser elementos componentes de su cosmovisión y necesidad de reapropiación de la identidad colectiva próxima al Centenario.

Para algunos analistas Rojas fue una suerte de apátrida existencial, por ello su necesidad de buscar raíces que aten a una Patria, que conformen y/o consoliden una nación. (Ferrás, 2010) En Rojas se dan los requisitos para considerar las dos obras citadas como diarios de viajes. Se basan en viajes hechos por su autor y dan testimonio del momento. Asimismo, ambas producciones se destacan por su inscripción en el arte. Son ensayos que se constituyen en estampas como resultados de impresiones que llevan al lector a los espacios que recrea el autor. Posiblemente el cierre de este ciclo en términos de sentido lo dé Eurindia, (1924) en el que Rojas se detendrá en la producción artística como modo de destacar el desarrollo de una cultura. El núcleo sobre el que girará su mirada será la hibridación, “mestizaje” la palabra usada por el ensayista. Y en ese crisol el sentido de los conceptos que son su preocupación: nación y patria.

El arte nuevamente explicará la construcción arquitectónica de su concepción institucional de estado moderno, de la nación y de la patria:

...Encuentra, para todas las artes americanas, cuatro etapas generales, cuatro expresiones: indígena o primitiva, colonial o española, cosmopolita o europea, patricia o nacionalista, parangonables a las que ha hallado en la historia de la literatura argentina (Rojas: 1917, 1918, 1920, 1922), y que subsistirían en la sincronía “aisladas o refundidas”, “armónicas o antagónicas”... (Lojo, 1980).

El territorio será el otro elemento que constituya su arquitectura conceptual.

...En el caso particular de Ricardo Rojas, éste asume la heterogeneidad como el propio modo de existencia del territorio. El territorio pasa a ser el principal sostén simbólico y material de la integración social. De esta manera, el “otro” constituye el “nosotros”, en la conformación de la identidad nacional. En Rojas, hay una tensión existente entre una noción heterogénea o híbrida de la comunidad, y una tendencia organicista, que pretende crear una homogeneidad cultural, a partir de la imagen del “crisol de razas”, en la cual todas las diferencias desaparecerían en una destilación nueva. (Ferrás, 2010)

El choque, que no solamente percibe Rojas sino que vive e inscribe de un modo preocupado en su reflexión en *Cosmópolis*, refiere a la idea madre de la Ciudad griega (la Atenas del Plata) de la región sudamericana por un lado, tal entiende habría sido el objetivo perseguido por el Salón

del 37, y la realidad concreta que todo habrá de tensar: una urbe, recinto de trato comercial e impersonal (Pasquare, 2012) en el que las voces que convergen no habrán de dar cuenta de una unidad sino, antes bien, de un atomismo llamado a cuestionar la base nacional. Construir será para Rojas, entonces, una necesidad. Ahora, ¿sobre qué? Nuevamente surge la puesta en valor del mestizaje cultural, étnico e histórico. No más negaciones a un pasado que marca la historia de origen. No más ocultamientos a lo pretérito, sino que estos componentes sean las bases a partir de las cuales se edifique el marco institucional llamado a dar apropiación identitaria.

El segundo grupo de obras de Rojas investigado lo conforma un informe que le fue encargado, destinado a ver cómo retomar un camino de formación nacional a través de la educación. Para ello realizó una estadía en Europa donde pudo observar distintos enfoques y visiones tenidos en cuenta a la hora en que cada uno de los Estados europeos tuvo que consolidar su nacionalidad tomando la historia como punto de base. El fin que procuraba alcanzar con el informe, era marcar el camino de la Historia y de las Ciencias Sociales (Humanidades). A través del fortalecimiento de una conciencia histórica se podría arribar a la conciencia de una nación, a la conciencia nacional, todo ello mediante la educación y su expresión institucional de los establecimientos escolares. Se trataba de una suerte de programa que llevaría a la consolidación nacional. (Rojas, 1910)

El pasaje de la visión teocéntrica a la antropocéntrica y, con ello, el aporte que trajo el Enciclopedismo, permitieron el avance de la ciencia histórica como coadyuvante a la formación del individuo moderno, poniéndolo en el centro de todo relato. No obstante, esta construcción discursiva de base histórica, iría de la mano de una indagación sobre la retroalimentación que aquella generaba en la visión arquitectónica de la ciudad nueva, urbe con capacidad de competencia en el mundo. A partir de la consolidación del estado moderno en 1880, será de la mano del Intendente Torcuato de Alvear que la arquitectura ingresará, nuevamente, (antes podemos recordar la gestión de Rivadavia a partir del 1827), al programa de estado como bastión explícito de institucionalización y de reconocimiento internacional. (Bechini, 2015)

El recuerdo como materia histórica

Rojas concebía que la historia como gran relato no podía ser entendida como un saber científico porque, para ser tal, debía tener objetividad susceptible de verificación empírica que permitiera establecer regularidades, leyes. La ciencia del pasado no poseía estas condiciones. No obstante, los detractores no otorgaban a la historia el crédito de ser instructiva a diferencia de Rojas que sí lo consideraba posible, en tanto era formativa y, con ello, con capacidad de educadora. La historia forma la capacidad intelectual de los individuos en tanto los lleva a racionalizar, formular juicios e imaginar teniendo como centro la práctica de la memoria. Con esto, el recuerdo estaría presente en todo relato histórico. Asimismo, forma al individuo en su carácter porque relata hechos heroicos. De allí que la materia de alimentación de la historia sea la moral. (Rojas, 1910)

A esta visión contraponemos el movimiento generado a partir de la Revolución de mayo y el procurar, por todos los medios posibles olvidar todo rastro de colonia. La ciudad de Buenos Aires no debía dar cuenta de lo sucedido en el pasado reciente colonial. (Furlong, 1969)

Así habría de posicionarse el eclecticismo que precedentemente habíamos traído a colación. La paradoja habrá de producirse en vísperas del Centenario en donde se plantea en lo político una cuestión clave: la nación. Si el estado moderno se encontraba consolidado en 1880, ¿también lo estaba la nación? De la afirmación o negativa a esta pregunta habría de surgir la mirada en proyección y dos interrogantes a resolver: si estaba consolidada, ¿cómo impactaban las corrientes inmigratorias en el país? Y, si no lo estaba ¿qué elementos habrían de conformar la base común, plataforma objetiva y subjetiva de la nación? En ambos casos la respuesta política implicaba, según las ideas de la época, asomarse, una vez más, al mundo. Y, a la inversa, generar un flujo de relaciones de extranjeros con lo local. Interacciones que construyeron la historia de la arquitectura de nuestro país.

El resultado de estos flujos en intercambios comienza a ser un estilo urbano porteño dando la idea de una apropiación identitaria y, por tal, diferenciada del resto del mundo. Nuevamente el eclecticismo toma su lugar en la escena político-arquitectónica de la ciudad de Buenos Aires.

La historia como educadora de la nación y el patriotismo

Diversas encuestas que Rojas realizó en Alemania, en Francia y en Italia le permitieron crear una propuesta comparativa de cómo rescatar a la Historia en su rasgo de educadora para la nación y la nacionalidad argentinas. Por ejemplo preguntó a los encuestados ¿qué finalidad le encontraban al estudio de la historia?; todos coincidieron en rescatar el valor de la Patria como eje de construcción de ese conocimiento. El conocimiento histórico tiene que ser atractivo y, para esto, sostenido en mapas, arte, literatura, la construcción de museos escolares, el baile, folclore, canto, la mitología, etc. No siendo una ciencia positiva sí es un conocimiento formativo. Por ello, la Historia es un estudio integrado y completo del hombre en sociedad; por eso habría de abarcar todas las manifestaciones culturales de los individuos y demás ciencias.

Finalizaba su obra en la confianza que la historia pudiera llevar a nuevas generaciones a una reimplantación y, más que nada, a un recordar la conciencia de los antepasados en la construcción de una nación. (Rojas, 1910).

Conclusiones

*N'être qu'un peintre égaré dans l'architecture»
Le Corbusier*

*Voilà un langage bien singulier. C'est que j'ai presque perdu l'habitude d'écrire pour prendre celle de dessineur”
Carlos Enrique Pellegrini*

Tal como habría de plantear Le Corbusier con respecto a la relación de interior-exterior y su inversa, el conjunto de miradas del sí mismo y de lo otro - tanto individual como colectivamente - han de dar cuenta de que la construcción de la realidad, necesariamente, está intermediada por determinada idea de mundo del que titulariza esa mirada. La arquitectura habrá de ser el ámbito propicio para la representación de esas miradas. La política habrá de ser el recinto en el que se produzca el cómo de esas interacciones y la historia será el ámbito de registración de aquellas. El elemento común a estos espacios de producción social lo dan los libros de viajes y/o de viajeros, recinto por el que circulan las huellas de aquellos procesos sociales. El resultado será la explicación de un sinfín de retratos de un Buenos Aires que de otra manera, posiblemente, no podría llegar a nuestro conocimiento actual.

En lo que respecta al primer corte que efectuamos a la luz de la pintura de Pellegrini se detectan, tal como lo hemos hecho en nuestro estudio dentro del repertorio de figuras de la retórica lingüística, algunas que se trasladan al ámbito visual con singular eficacia como la figura de la alusión incorporada en el repertorio constructivo de Carlos Pellegrini y la no solamente ampliación expresiva y comunicativa del recurso, sino la re-significación del discurso visual logrado.

La alusión utilizada por Pellegrini en estas cuatro obras como figura retórica de comunicación logra crear ese nexo comunicativo con el espectador. Al mismo tiempo también ha transformado, a través de ese recurso retórico, espacios comunes en espacios históricos. En consecuencia, podemos observar que las imágenes abordadas aluden a instancias fundacionales de nuestro naciente país: el río por su señalación del instante primigenio poetizado, más tarde, por Borges; la Plaza de la Victoria por ser el lugar del nacimiento de nuestra patria en su gesta de Mayo; el salón del minué de Escalada porque en esos ámbitos se gestaron la vida privada y la vida militar del Libertador de nuestra patria y, por último, en el salón de Villarino está in nuce la estirpe del propio Pellegrini, que extendería su acción de lo privado a lo público en el hecho de que su proge - en el caso de su hijo Carlos - alcanzará la presidencia de nuestro país. Al amplio dominio del espacio - rural y urbano - Pellegrini incorpora la otra categoría fundamental: el tiempo, porque también en su retratística Pellegrini accede al nacimiento y al ámbito germinal de la historia.

De alguna manera, también asistimos a una nueva mirada transformada del viajero Pellegrini a la de calidad de huésped y luego, a un Pellegrini conciudadano. Sobre todo, porque Pellegrini ha dejado plasmada a través de su iconografía, una nueva expresión y, tal vez, una nueva concepción del relato histórico en lenguaje visual. Con el mismo criterio de recuperación

testimonial que aporta con rasgo casi excluyente el libro de viajes en el sentido teórico que le hemos dado, la obra precitada de Ricardo Rojas da cuentas de ser una búsqueda de re-apropiación identitaria socio-política basada en la urbanización de aquella Metrópoli que, sin perjuicio de su emergencia, buscaba ser una cosmópolis y que en la realidad solo se reducía a espacios de intercambio comercial despojados de todo elemento cohesivo. Los viajes por el interior del país y por el mundo darán cuenta de un Rojas otro que se construye a sí mismo y propone una apropiación del yo colectivo a través de una construcción arquitectónica conceptual de fuerte raigambre tanto política como social. La relación entre arquitectura y política queda evidenciada. Diferentes momentos habrán de marcar la historia de gestiones ejecutivas en las que la arquitectura ingresó a cada uno de esos programas de estado para representar, a través de la ciudad, las ideas rectoras de la transformación y del crecimiento, no solamente de su cabeza, Buenos Aires, sino del país. De esta manera, queda conformado algunos de los posibles retratos de la Ciudad de Buenos Aires en tiempos preteridos y que contribuyen en fortalecer una memoria histórica.

Referencias bibliográficas

- Alburquerque, Luis, (2011), "El 'relato de viajes': Hitos y formas en la evolución del género", en Alburquerque, Luis (ed.), Revista de literatura, número monográfico, Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia, 145 pp.15-34.
- Bechini, T. (2015) Buenos Aires (1880-1960). Transferts techniques et culturels. Consultado en 01/10/2015 en ABE Journal 7 | 2015, En <http://abe.revues.org/2626> ; DOI : 10.4000/abe.2626
- Borges, J. L, (1996), Fundación mítica de Buenos Aires, de Cuadernos San Martín, en Emecé Editores, Obras Completas, Tomo I, Barcelona, España: Emece S.A.
- Caggiano Rigone, M.A. y H. O.Díaz. (2002). "Nuevos aportes para una historiografía regional". En Actas de la XI Reunión Americana de Genealogía. España y América. Un escenario común. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Xunta de Galicia. Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento". Santiago de Compostela. España. 10 al 14 de septiembre de 2002. Edición de Eduardo Pardo de Guevara y Valdés. Santiago de Compostela. MMV. Consultado el 21/10/ 2015 en www.chivilcoy.gov.ar/files/contenidos/1331866481_villarino.pdf.
- Corsani, P. V., (2012), La ciudad de Buenos Aires en las acuarelas de Carlos Enrique Pellegrini. En Anales del Museo de América XX. Consultado el 21/10/2015. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/DialnetLaCiudadDeBuenosAiresEnLasAcuarelasDeCarlosEnrique-4384128.pdf.
- Del Carril, B. (1964), Monumenta Iconográfica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina 1536-1860. Notas Biográficas por Anibal G. Aguirre Saravia. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Ferras, G. L., (2010), Ricardo Rojas: mestizaje y alteridad en la construcción de la nacionalidad argentina. Consultado en 01/10/2015 en Sociedad y Economía No. 18, 2010 pp. 9-36 en <http://core.ac.uk/download/pdf/6219925.pdf>
- Fundación Proa, (2015) nota sobre Silvestri, G. (2003), El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo. 14 de octubre de 2015 Extractos del libro homónimo editado por la Universidad Nacional de Quilmes. Consultado el 21/10/2015. www.proa.org/exhibiciones/pasadas/barrio/texto_4.html.
- Furlong, G, SJ., (1969), Historia Social y Cultural del Río de la Plata 1536-1810. El Trasplante Cultural: Arte. Buenos Aires, Argentina: Tea.
- Lojo, M. R., La condición humana en la obra de Ricardo Rojas" En El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana: Argentina. Consultado el 01/10/2015 En <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm>
- López Anaya, J., (1997), Historia del arte argentino, Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores S.A.,
- Martínez Nespral, F. (2013), Seminario de Crítica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", "Buenos Aires y los otros. Arquitectura y habitar porteños en la mirada de los extranjeros. 1536-1911". 5 de abril 2013. Última consulta: 23/10/2015. www.youtube.com/watch?v:iif-D5hz4No.
- _____ (2007), Apreciaciones de los viajeros extranjeros como fuentes para una reinterpretación de la Arquitectura y el Habitar en la España del siglo XVIII, en Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH). Nuevos caminos del hispanismo. Celebrado en París en el Centre Malesherbes de la Universidad de París IV, Sorbona. Consultado el: 23/10/2015. cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_101.pdf.
- Pagano, J. L, (1944), Historia del Arte Argentino, (Ejemplar nro.30), Buenos Aires, Argentina: L'Amateur.

1as. JORNADAS “LA CIUDAD Y LOS OTROS”

- Pasquaré, A. (2012). “Indianismo e historiografía en la “república mundial de las letras”: Narraciones del pasado, cultura y naturaleza en Ricardo Rojas.” En VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.
- Perelman Ch. y L. Olbrechts-Tyteca, (1994), Tratado de la argumentación. La nueva retórica, Madrid, España: Editorial Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.
- Porras Castro, S.(2003-2004), Los libros de viaje. Génesis de un género. Italia en los libros de viaje del siglo XIX. En Castilla 28-29, Pp. 203-218. Consultado el 1/10/2015 URL: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1375955.pdf
- Ribera, A. L. (1982), El retrato en Buenos Aires. 1580-1870, Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires. Colección del IV Centenario de Buenos Aires.6.
- Ribera, A. L., (1988) “La pintura”. Historia general del arte en la Argentina. Tomo III. (109-351). Buenos Aires, Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Rojas, R., (1910), La restauración nacionalista. Informe sobre educación. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Buenos Aires. Argentina: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional.
- _____(1908) Cosmópolis, París,Francia: Garnier.
- Schiaffino, E. (1982), La evolución del gusto artístico en Buenos Aires recopilado por Godofredo E. J. Canale. Buenos Aires, Argentina: Editorial Bellas Artes. Francisco A. Colombo.
- Silvestri, G., (2002), La Pampa y el Río. Una hipótesis de registros y periodizaciones en el paisaje rioplatense. En Materia 2, Naturaleses, pp.75-96. Consultado el 21/10/2015. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/89865-115274-1-PB.pdf.
- Tau Anzoátegui, V., (1977), La codificación en la Argentina (1810-1870). Mentalidad social e Ideas jurídicas. Buenos Aires. Argentina: Imprenta de la Universidad.
- Nadal Mora, V. Buschiazzo, M.J (Prologuista), (1946), Estética de la arquitectura colonial y postcolonial argentina. Buenos Aires. Argentina: El ateneo.
- Nadal Mora, V, (1947), La arquitectura tradicional de Buenos Aires: 1539-1870. 2ª. Ed. Buenos Aires. Argentina: El Ateneo.

Verónica Lescano Galardi

Abogada (UCA). Especialista en Educación superior y TIC (Ministerio de Educación. Presidencia de la Nación). Doctora de la Universidad de Buenos Aires (Facultad de Derecho). Directora proyecto de investigación Decyt 1419. Investigadora adscripta al Instituto de Investigaciones Jurídicas y Sociales Dr. A. L. Gioja, (FD.UBA)

E-mail: lescanogalardi@gmail.com

Alba F. Galardi Elitchery.

Periodismo (ICOS-UCA). Especialización en Producción periodística (Fundación Tomson. Inglaterra-UCA). Investigadora independiente con sede de trabajo en Biblioteca Nacional de Maestros. Ensayista: “Retratos en un paisaje Sung”. “Espacio y paisajística en cuatro letrados. (Resonancias de los bosques antiguos). “, “La paleta lumínica en un poeta zen.” Autora de artículos de su especialidad en paisaje y retrato.

E-mail: galardielitchery@gmail.com

ÍNDICE

LAS JORNADAS	7
PROPÓSITO	9
Panoramas urbanos del noroeste argentino representado por artistas viajeros en el siglo XIX	11
Un siglo de cambios.....	21
Brasilia: entre Vanguardia y Patrimonio.....	29
La percepción ambiental de Brasilia. Utopía y Realidad.....	41
Alteridad de miradas en la naciente ciudad de Buenos Aires (1828-1910)	53
Índice	63



Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de Buenos Aires