

## CAPÍTULO 9

# Lo local en torno al imaginario visual nacional El paisaje tucumano en el proceso de construcción del Estado argentino

*Rocío Sosa*

Desde finales del siglo pasado, dentro de la historiografía del arte y la cultura en Argentina, es posible observar una vasta cantidad de producciones teóricas que a través de análisis complejos revisan discursos y debates en torno al campo artístico en distintos períodos históricos como así también los relatos y sentidos que se disputaron y/o establecieron en las imágenes, obras y artefactos culturales.<sup>24</sup> No obstante, más allá del gran aporte que representan dichos estudios, es cierto que los más difundidos se escriben desde y sobre la región rioplatense –y la ciudad de Buenos Aires en particular–, lo que deja un vacío en el abordaje de otros escenarios del país.

En relación con las estrategias de superación de la mencionada vacancia, se pueden observar dos alternativas en estos últimos años. Por un lado, el desarrollo de plataformas de almacenamiento digital para la producción científica e intelectual como, por ejemplo, los repositorios universitarios, los cuales permiten a usuarios de distintos territorios acceder a tesis, ponencias y artículos. Por el otro, un creciente interés temático por la historia de las instituciones artísticas provinciales, el estudio de sus obras, la conservación y puesta en valor de los acervos de los museos de arte, entre otros. Dentro de esos trabajos, en cuanto a las investigaciones que arrojan luz sobre la escena del noroeste argentino, podemos destacar los textos *Fragmentos de la modernidad: representaciones de la provincia de Tucumán en la fotografía (1870-1916)* (2010) de María Claudia Pantoja y Teresita Garabana Varela, *El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX* (2018) de Pablo Fasce, *Museo de Bellas Artes de Tucumán. Historia entre dos centenarios* (2020) de Alejandro Esser y Marcos Emerito y *Cultura visual e impresa: identidad, diseño gráfico y fotografías en las guías y almanaques de Tucumán, 1880-1920* (2020) de María Claudia Pantoja.

---

<sup>24</sup> Entre los más difundidos se encuentran los aportes de José Emilio Burucúa, Laura Malosetti Costa, Roberto Amigo, Verónica Tell, Sandra Szir, María Isabel Baldassarre, entre otros autores.

En el marco de esos estudios, este capítulo se propone indagar sobre la participación de la provincia de Tucumán en la construcción de un imaginario de nación moderno en torno al paisaje argentino durante el proceso de nacionalización, institucionalización y modernización del Estado. Para ello, se parte del supuesto de que el paisaje es más que la representación de un espacio en el cual expresar y/o depositar valores por lo que es preciso comprenderlo como un cuerpo de prácticas culturales, económicas y políticas que juegan un rol central en el proceso de formación de identidades sociales y subjetivas, regionales y nacionales (Mitchell, 1994, Adams, 1994). Por lo tanto, el objetivo es analizar el modo en que se construye el paisaje local y vislumbrar allí qué diálogos se establecen con los discursos e ideales nacionales. Con tales fines, el escrito aborda un corpus de imágenes fotográficas e impresas alojadas en tres dispositivos gráficos específicos: dos libros ilustrados –uno provincial y otro nacional– y un álbum litográfico –internacional–, los cuales se elaboraron entre la década de 1860 y 1880. Finalmente, tomando en consideración la particularidad del objeto de análisis, la hipótesis que guía este trabajo es que las representaciones del paisaje de tipo documental<sup>25</sup> poseen dos dimensiones: una de transparencia y otra de opacidad, las cuales delimitan la frontera entre lo visible y lo oculto.

## **Paisaje y fotografía: urbe, azúcar y educación**

A mediados del siglo XIX, durante la etapa de organización nacional, la provincia de Tucumán atravesaba un momento de despegue en el plano de la vida económica y cultural. Esto se vio reflejado específicamente en la actividad azucarera, la urbanización de la ciudad, la fundación de bibliotecas e instituciones educativas. Asimismo, la ciudad fue anfitriona de maestros extranjeros que integraron planteles docentes, como el Doctor en Letras y Ciencias Naturales Amadeo Jacques, y de científicos, como el naturalista Hermann Burmeister. En cuanto a su posicionamiento político, el gobierno provincial contribuyó a la ejecución de los objetivos trazados por las “presidencias fundacionales” de impronta liberal, los cuales consistieron en sentar las bases de un orden burgués, construir un sistema de representación política unificado y organizar el Estado (Bonaudo, 1999). A pesar de la convulsionada década del sesenta, marcada por conflictos armados internos –el interior contra el gobierno nacional– y externos –la guerra contra el Paraguay–, el crecimiento iniciado en la década 1850 no se vio alterado.

En dicho contexto llegaron los hermanos fotógrafos de origen italiano Ángel y José Paganeli, quienes abrieron un estudio en el centro de la ciudad. No obstante, tal como lo expone Darío Albornoz (2020), la apertura de su taller no fue una primicia en cuanto que la actividad daguerreana y fotográfica ya formaban parte de la vida de los habitantes de la capital de Tucumán. Esto significa que existió con anterioridad un mercado fotográfico y un sector social habituado a

---

<sup>25</sup> Las complejidades propias del concepto documental quedarán pendientes para desarrollos próximos. En este trabajo, me concentraré en un análisis de caso.

su consumo. En este sentido, como mencionan los avisos en los periódicos, los hermanos ofrecieron retratos de estudio a la alta sociedad, público al que le ofrecieron de manera gratuita “una de las vistas de la hermosa plaza de Tucumán” (El Liberal, 1865, p. 4). Fue esa estrategia de promoción de su taller la que insertó en el mercado las vistas urbanas. A partir de ahí, el mercado se amplió y surgieron encargos de vistas en zonas rurales como, por ejemplo, los ingenios azucareros. Siguiendo a Roberto Ferrari (2016), los pedidos de vistas fueron solicitados por pobladores que tenían amistades o familiares fuera de la urbe a las que buscaban mostrar la “bella ciudad” y, en el caso de los empresarios, la prosperidad de su establecimiento. Por ende, las imágenes presentaron una función de tipo postal.

Ahora bien, aunque es posible enmarcar dicha práctica fotográfica dentro del consumo privado, es notable que a partir de la realización de vistas –relacionadas con la imagen documental– la frontera entre lo público y lo privado se comenzó a desdibujar. Este aspecto puede verse en el caso de una serie de paisajes urbanos y rurales de la autoría de Ángel Paganelli que circularon en el libro ilustrado *Provincia de Tucumán* (1872) del entonces jurista Arsenio Granillo. Este libro compuesto por “artículos descriptivos y noticiosos” fue solicitado por el gobernador Federico Helguera con el fin de presentarlo en la Exposición Nacional que iba a tener lugar en Córdoba en 1871. En esas exposiciones participaban personas de todo el territorio argentino y en él se difundía el estado de las provincias. Tanto Albornoz como Ferrari, sostienen que las fotografías a la albúmina fueron montadas en el libro de Granillo, quien se la encargó previamente a Paganelli. La pregunta que surge de ese pedido es, ¿por qué Granillo eligió el taller de Paganelli y no otro? Seguramente tuvo que ver tanto con el reconocimiento que obtuvo el fotógrafo por parte del público local como así también con el modo en que sus vistas se instalaron en la cultura visual.

Desde un análisis material, Ferrari plantea que por el estado de las fotografías la mayoría no fueron tomadas especialmente para la ocasión, sino que conformaron un corpus de vistas que el estudio ya comercializaba. Esta premisa es importante porque permite considerar la dimensión nómada de la imagen (Belting, 2007) y con ello indagar sobre el modo en que esta migró de un medio a otro atendiendo a qué lo hizo posible y qué sentidos adquirió en ese tránsito.

En relación con dichos interrogantes, cabe volver sobre cuál fue la intensión que motivó la redacción del libro. En este sentido, como los gobernadores anteriores interesados en modernizar la provincia, Helguera pensó el libro como carta de presentación de un Tucumán en progreso. Pero entonces, resulta preciso preguntarnos, ¿a quién estuvo dirigida dicha carta? Podríamos inferir, en una primera instancia, que estuvo destinada a las provincias que asistieron a la exposición con motivo de disputar un lugar de poder entre las más desarrolladas en el plano económico, social y urbano.<sup>26</sup> Sin embargo, en la segunda página del libro Granillo sostiene:

---

<sup>26</sup> Esta interpretación, también, es habilitada por las palabras del abogado Ángel M. Gordillo, quien le escribió una carta a Granillo sobre la obra: «(...) me interesa sobre manera todo lo que tiende al progreso de Tucumán, donde yo como V., nacidos en otro suelo, hemos fijado nuestro hogar» (Granillo, 1972, s/n).

Este trabajo fue ejecutado con motivo de la Exposición de Córdoba, con el objeto de hacer conocer a Tucumán en todas sus fases, al mismo tiempo que en la Exposición se exhibieran sus valiosas producciones, para que el inmigrante que deseara venir a explotar esas producciones o ejercer su industria, tuviera un conocimiento perfecto del país en que va a vivir. (Granillo, 1972, s/n).

De modo que, el acento puesto en los extranjeros hizo presente el eco alberdiano sobre la inmigración como “un medio de progreso y de cultura para la América del Sur” (Alberdi, [1853] 2017, p. 97), idea que cobró relevancia a la luz de los problemas demográficos que atravesó el país tras las guerras. En esa misión, las fotografías de Paganelli evidenciaron la paulatina convergencia del mundo de la clase alta tucumana con la del sector dirigente. Más allá de que en ese momento los cargos públicos estaban íntimamente relacionados con una elite letrada, es cierto que lo que le permitió a Paganelli encarnar el rol de fotógrafo oficial<sup>27</sup> fue la técnica fotográfica utilizada. La albúmina, técnica que dio origen a la palabra “álbum” de fotos, permitió producir muchas copias del mismo negativo en un soporte menos frágil que el vidrio o el daguerrotipo a un bajo costo (Tomasini, 2013). De esa manera, la reproductibilidad técnica generó una articulación del poder económico-social con el poder político, lo que se hizo visible en el libro a partir de la migración de las fotografías del ámbito privado al ámbito público. En este sentido, la atención en retratar “los más bello” del paisaje tucumano, dispuesto por el consumo burgués, sentó, por un lado, el punto de civilización alcanzado y, por el otro, delineó el “tipo” de inmigrantes al que aspiraban recibir.

Retomando la mirada sobre las imágenes, el libro contó con veintiuna fotografías de tono amarronado que pueden agruparse en tres ejes temáticos: vistas urbanas, ingenios e instituciones. Las vistas urbanas muestran calles importantes con empedrado, edificios terminados, iglesias, la plaza principal, el cabildo y la casa histórica. De este grupo se destaca por su formato y su difusión la fotografía panorámica de la plaza independencia –obtenida a través de la unión de dos tomas. Las otras fotografías presentan dimensiones similares en las que varía la orientación, de vertical a horizontal. Asimismo, fotografías como las del cabildo y la iglesia fueron tomadas desde un punto de vista elevado que permite observar la parte superior de las construcciones, lo que da cuenta del desarrollo infraestructural de la ciudad en cuanto Paganelli tuvo que ubicarse en algún edificio de altura para conseguir el plano. A su vez, en varios paisajes urbanos se observan personas vistiendo atuendos de época (figura 1) y, en algunos casos, aparecen ciertos “fantasmas” como efecto del movimiento.

---

<sup>27</sup> La mención de esta categoría se relaciona con el encargo que Granillo le hace a Paganelli en el marco de un libro de carácter institucional y oficial. No obstante, sabemos que no se puede encasillar a Paganelli en la categoría de fotógrafo oficial porque no fue Helguera el que lo contrata para tal tarea.



**Figura 1.** Fotografía de calle céntrica, c.1868. Pegada en Libro de Arsenio Granillo, 1872. Orientación original vertical. Registro Nacional de Objetos Digitales ©.

Por otro lado, el paisaje rural en torno a los ingenios representó la división del espacio en áreas diferenciales entre el lugar del propietario y el del peón. A modo de ejemplo, sobre la Hacienda Esperanza se exhiben imágenes del exterior y del interior. La imagen del exterior corresponde a la construcción del propietario y en términos compositivos no ofrece novedades formales. En cambio, la fotografía del interior (figura 2) fue tomada desde un plano picado y en diagonal, lo que amplía considerablemente el espacio y genera un juego de escalas entre los trabajadores y la infraestructura que monumentaliza los objetos de la industria como, por ejemplo, las chimeneas. Por lo tanto, el foco no se presenta en la elaboración de una imagen costumbrista como podría ser “la vida de peones en el ingenio” sino en representar un paisaje industrial dentro de una zona rural. Es preciso ubicar esta imagen dentro de una economía provincial regida por la producción azucarera y de aguardientes realizadas en los ingenios. De modo que, en el libro de Granillo enaltecer dicha actividad sembró en el imaginario provincial la idea de una modernización alrededor del azúcar.



**Figura 2.** Fotografía interior Hacienda Esperanza, c. 1868. Pegada en Libro de Arsenio Granillo, 1872. Orientación original vertical. Registro Nacional de Objetos Digitales ©.

En relación con las fotografías de instituciones se pueden mencionar las del ámbito educativo, como la del Colegio Nacional (figura 3). La toma panorámica del interior del colegio se efectuó desde un plano picado en el que se observa un patio porticado con un jardín delimitado por rejas y una fuente, los cuales en su conjunto responden a una arquitectura colonial, construida en adobe y techo de teja. En el centro de la composición aparece un grupo de personas que podría ser parte del alumnado. Es preciso destacar que desde la mirada civilizadora del siglo XIX las instituciones educativas y culturales expresaron un profundo anhelo: construir una ciudadanía y superar el estadio de la barbarie.



**Figura 3.** Fotografía panorámica del Colegio Nacional, c. 1868. Doblada y pegada en Libro de Arsenio Granillo, 1872. Orientación original vertical. Registro Nacional de Objetos Digitales ©.

Por lo abordado en este apartado, es posible afirmar que las fotografías montadas<sup>28</sup> en libro ilustrado exhibieron aspectos relativos a la vida burguesa y de sus prácticas culturales que, entre el paisaje urbano y rural, dan cuerpo a las premisas modernizadoras del gobierno nacional. Sin embargo, si bien Granillo registra en su libro la vida en la campaña, territorio al que describe como “sitio delicioso”, no hay un lugar en la fotografía para la periferia. Asimismo, la mirada edulcorada del autor alude más bien a una integración pasiva que apunta a la neutralización de la diferencia. De este modo, el territorio y el *otro* cultural son desactivados e incorporados a la matriz cultural imperante. De ahí que, en base a un discurso de homologación, Granillo haya proyectado sobre la comunidad: “los habitantes de este pueblo son muy laboriosos y se dedican a la agricultura y ganadería” (1872, p. 65). Por todo lo analizado, el libro ilustrado de Arsenio Granillo puede interpretarse como un primer álbum de la provincia de Tucumán de carácter institucional.

<sup>28</sup> El libro con fotografía montada fue un tipo de libro ilustrado desarrollado en el siglo XIX que implicó un trabajo en conjunto entre el fotógrafo y el impresor (Ferrari, 2016). En este proceso el montaje de las albúminas se realiza manualmente sobre la impresión mecánica. Por lo tanto, en la hoja de papel que contiene la referencia impresa se adhiere con engrudo la albúmina. Luego, las hojas son devueltas al impresor quién las ordena y cose, finalmente, el pliego.

## Paisaje e imprenta: industria, naturaleza y ciudad

Una década más tarde, a pedido del Poder Ejecutivo nacional se redactó un segundo libro ilustrado de tipo institucional que adquirió el nombre *Memoria Histórica y Descriptiva de Tucumán* (1882). Según la disposición, el gobierno nacional propuso “(...) abrir un Concurso en todas las Provincias de la República para la redacción de Memorias descriptivas, bajo el punto de vista agrícola e industrial” (Groussac, Terán et al, 1882, s/n). Atendiendo a la coyuntura del período no resulta casual el encargo realizado por el Estado, el cual se insertó en el proceso de expansión de la línea de la frontera interna, la expropiación de tierras indígenas y el restablecimiento del control sobre el territorio nacional.

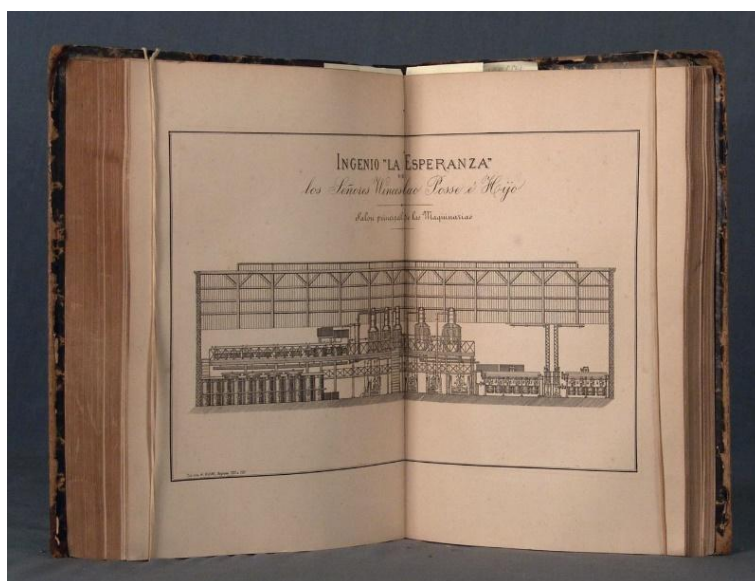
Con motivo de hacer cumplir el encargo, el gobierno provincial de Miguel M. Nogués le transfirió la tarea a un grupo de ilustrados integrado por Dr. D. Juan M. Terán, D. Alfredo Bousquet, Dr. D. Javier F. Frias y D. Inocencio Liberani, el cual estuvo presidido por el intelectual francés Paul Groussac. En esta obra son varios los aspectos que se distinguen de la elaborada por Granillo. En cuanto al contenido se presenta diferenciado por áreas específicas de conocimiento como, por ejemplo, el apartado denominado *Aspectos físico-Fauna y Flora* y el de *Meteorología*. No obstante, el componente más sobresaliente es el enfoque histórico que le otorgó la participación de Groussac, quien trazó una historia de la provincia que comprende desde el período precolonial (1400) hasta el momento de la redacción del libro (1880). Seguramente esto se debió a su propia trayectoria intelectual en la que se desempeñó como docente, escritor de discursos sobre el pasado, polemista, literato, editor, mentor de órganos de prensa y de revistas culturales, tránsito que lo llevó a ocupar el puesto de director de la Biblioteca Nacional (Bruno, 2005).

En relación con la dimensión material, el libro fue impreso en su totalidad –texto e imagen– en la imprenta de Martín Biedma, ubicada en la ciudad de Buenos Aires, a través de la técnica de impresión mecánica al medio tono, la que apareció en la década de 1870 como alternativa a las planchas de metal o de madera grabada. La incorporación del medio tono en la imprenta fue fundamental ya que permitió la reproducción en papel de imágenes en tonos intermedios, mediante el empleo semitonos en gris. Este aspecto le otorgó al libro de Groussac cierto sentido de unidad y homogeneidad. En cuanto a las imágenes, el libro contó con once grabados, de los cuales siete son de haciendas e ingenios, tres de paisajes montañosos y una vista urbana de la ciudad. De la totalidad sólo la vista urbana está firmada por el artista viajero Adolf Methfessel, por lo que se desconoce la autoría de las demás imágenes.

El capítulo xvii titulado *Industrias* y redactado por Alfredo Bousquet agrupa las imágenes de haciendas e ingenios. Es notable el lugar preponderante que se le otorga a la actividad azucarera por sobre la curtiduría, el molino y el aserradero. Dicha preferencia se ve tanto en la cantidad de páginas destinadas al desarrollo de la actividad como en las imágenes participantes, las que en su totalidad se ubican en el apartado *Industria azucarera*. La explicación sobre el apoyo que obtuvo el sector azucarero se resume en tres factores: 1- el ingreso del ferrocarril a Tucumán en 1876, 2- la protección arancelaria por parte de los gobiernos conservadores y 3- la

importación de maquinaria eximida de impuesto aduanero en el año 1876 (Campi, 1999, 2000). En este sentido, el rol del Estado fue proteger y fomentar el nuevo modelo productivo agroexportador. Al respecto, el expresidente tucumano Nicolás Avellaneda expresó en 1882: “La prosperidad industrial de Tucumán acrece en cada año (...) El humo arrojado por las calderas de las máquinas con que fabrica su blanca azúcar, no alcanzará a empañar la pureza de sus cielos” (Avellaneda en Borda, 1916, s/n).

Por lo tanto, las imágenes en el libro de Groussac reforzaron el ideario productivo provincial en torno al azúcar ya esbozado en los paisajes de Paganelli al que se adhirió la maquinaria específica como componente de progreso y modernización. Por consiguiente, las representaciones de los espacios internos presentan salones de centrifugas y maquinarias con un claro uso del dibujo técnico que se ve reflejado en el empleo de una línea descriptiva (figura 4). En cambio, las exteriores se vinculan con representaciones pintorescas del paisaje rural. En ellas se distingue aún más la división del mundo entre el espacio del propietario y el del peón, separación que se proyectó entre el área de residencia –chalet– y el área de trabajo –sembradío de caña. Algunas escenas presentan paisajes intermedios de tinte costumbrista que aluden a trabajadores del ingenio –zafreiros, capataces y campesinas– pero desde una neutralidad descriptiva. Es decir, las figuras representadas no resultan muy diferentes a las de otros campesinos del país y/o el continente.

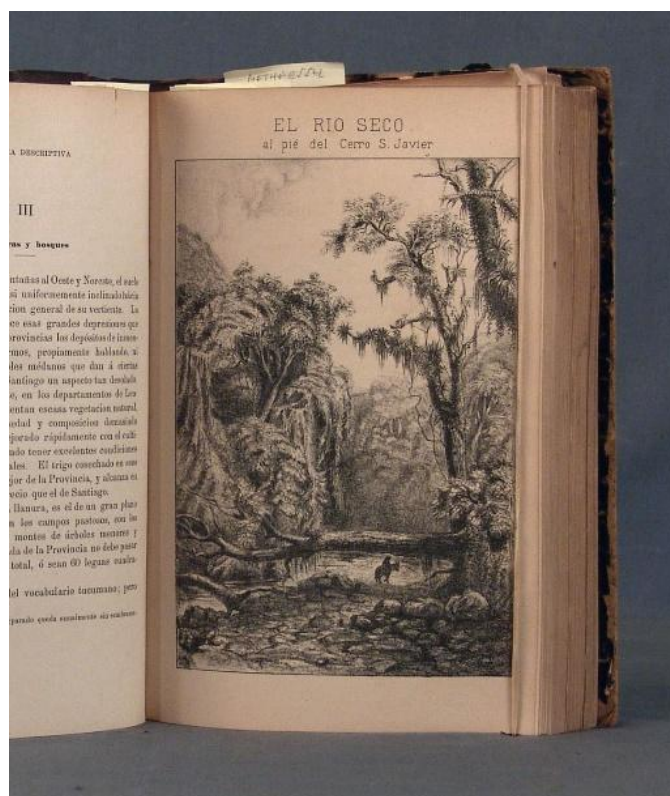


**Figura 4.** Ingenio La Esperanza. Salón principal de las maquinarias. Libro dirigido por Paul Groussac, 1882. Imagen extraída de la página Las gárgolas, revista de arte.

El capítulo II de la segunda parte del libro denominado *Aspecto físico-Flora y fauna*, a cargo de Paul Groussac, reúne las tres representaciones de paisajes naturales. Una de ellas muestra un espacio apartado emplazado en una topografía montañosa que exalta las particularidades geográficas de quebradas y valles. Las otras dos imágenes se ubican en un terreno boscoso de tipo selvático en el interior de un cerro deshabitado. En ellas, las representaciones de una vegetación inmensa y de una cascada que cae del pico de una montaña aluden a la temática e



iconografía romántica y a la expresión de lo sublime por antonomasia. La imagen titulada *El río seco al pie del cerro San Javier* (figura 5) convoca el tema sobre la relación del hombre y la naturaleza y presenta un tratamiento similar a las obras correspondientes al romanticismo alemán. De este modo, la naturaleza es vasta y gigantesca en comparación a las dimensiones del jinete y su caballo. Desde un punto de vista elevado, la escena de la figura en soledad se encuentra enmarcada por árboles y un desbordado follaje que apenas permiten vislumbrar el cielo. Este escenario romántico se completa con el clima tenue de la imagen que, a través de una clave tonal media mayor, refiere a un momento diurno.



**Figura 5.** *El río seco al pie del cerro San Javier.* Libro dirigido por Paul Groussac, 1882. Imagen extraída de la página *Las gárgolas*, revista de arte.

Finalmente, es en el capítulo xx titulado *Ciudad de Tucumán*, redactado por Javier F. Frías, donde se coloca la última imagen del libro. Esta es una vista panorámica de gran tamaño dibujada por Methfessel que se encuentra plegada hacia el interior del libro (figura 6). Si bien Paganelli ya había fotografiado panorámicas de la ciudad, el dibujo del artista presenta una mayor complejidad que no es atribuible solo a la técnica empleada, sino también a la novedosa selección tanto del fragmento a representar como del lugar desde donde hacerlo. Al respecto, desde lo visual es evidente que el artista se ubicó en una terraza a varias cuadras de la plaza principal con orientación noreste. Esa posición le permitió tener en frente el cabildo y las montañas, dos elementos valorados en aquel momento por su atractivo y su relevancia civil. Asimismo, la altura le permitió abarcar los edificios religiosos y describir la fisonomía de la arquitectura urbana. En cuanto a la iluminación, la clave tonal media menor

empleada –quizás proyectada de la fuente de luz natural percibida- le otorgó claridad y nitidez a la imagen. Al mismo tiempo, la destreza del dibujo puso de manifiesto la formación de arquitecto paisajista con la que Methfessel contaba.

Según los datos textuales en la imagen, la panorámica fue tomada del natural desde «el teatro», lo que resulta significativo por dos motivos. Por un lado, al realizar el dibujo desde un espacio singular de sociabilidad diferencial, Methfessel toma como propio el punto de vista de una subjetividad burguesa. Desde ahí, se puede pensar el paisaje urbano como un lugar de enunciación de la elite local. Por otro lado, la alusión al teatro expresa la existencia de un espacio vinculado con el desarrollo de la cultura que, como en la fotografía del establecimiento educativo de Paganelli, insiste en insertar a Tucumán dentro del proyecto moderno y civilizador.



**Figura 6.** Panorama de la ciudad de Tucumán. Tomado del natural desde el teatro. Libro dirigido por Paul Groussac, 1882. Imagen extraída de la página Las gárgolas, revista de arte.

Cabe destacar que la colaboración de Methfessel en el libro se encontró ligada a su residencia en Tucumán. El artista llegó a la ciudad luego de su participación como cronista en la guerra contra el Paraguay por medio de Paul Groussac, quien le ofreció el cargo de profesor de dibujo y alemán en el Colegio Nacional y la Escuela Norma de Señoritas. En ese período trabó amistad con Groussac y recorrió la provincia, especialmente territorios alejados de la ciudad como montañas y valles en el que inició estudios sistemáticos de arqueología (Museo Nacional de La Plata, 2000; Suárez Marzal & Spalletti, 2020).

En relación con lo analizado en este apartado, se observa en la obra de Groussac un reforzamiento del discurso visual en torno a la modernización y el progreso establecidos en el libro de Granillo como así también la expresión de un no lugar para la periferia. Es decir, si bien aparecen figuras de tipo costumbrista en el paisaje azucarero, podemos advertir que ellas refieren, más bien, a un estereotipo del campesino difundido en las representaciones pintorescas del continente. En ese sentido, las imágenes generaron un continuo borramiento de los rasgos locales contenidos en las identidades populares.

Por otro lado, resulta llamativo el nuevo componente que introdujo Groussac al imaginario visual: la naturaleza. Aunque la naturaleza provincial ya se había ganado un lugar en las representaciones literarias, generando gran adhesión en los poetas, es a partir de la repre-

sentación visual que el imaginario del jardín de la república se terminó de instalar. En este proceso, se asociaron las características de la naturaleza con las potencialidades del territorio. De allí que se lo haya vinculado con un espacio virgen, fértil, exuberante, abundante y, por lo tanto, productivo.

## **Paisaje y litografía: artistas viajeros y naturalistas en la consolidación del Estado nacional**

En la década de 1860, durante la presidencia de Bartolomé Mitre, Domingo F. Sarmiento en su calidad de ministro puso en marcha un plan de promoción de la actividad científica, enfocándose en las Ciencias Naturales y Exactas. Para ello, convocó a científicos alemanes y nombró director del Museo Público de Buenos Aires al naturalista Hermann Burmeister. En ese mismo período arribó al país el pintor, dibujante y paisajista suizo Adolf Methfessel,<sup>29</sup> quien se vinculó con dicha comunidad y fue contratado por Burmeister como su colaborador en el área de ilustración científica del museo. Por lo tanto, a diferencia de otros naturalistas y artistas viajeros, la relación laboral que Burmeister y Methfessel tendieron con el sector dirigente dotó a su actividad de cierto carácter oficial. En este sentido, se puede apreciar en ellos la convivencia de dos miradas: una foránea y otra local. Atendiendo a sus biografías y sus itinerarios, también es posible vislumbrar en ellos un lazo especial con la provincia de Tucumán. Como se mencionó en los apartados anteriores, ambos se establecieron por un tiempo en la ciudad, forjaron amistades y se interesaron por la naturaleza del lugar. En el caso de Burmeister esta experiencia persistió luego de su casamiento con la tucumana Petrona de Tejeda.

En ese contexto, el naturalista alemán proyectó el álbum *Vues pittoresques de la Republique Argentine* (1881), el cual se realizó paralelamente al libro ilustrado de Groussac. A diferencia de los encargados elaborados para el gobierno de la nación,<sup>30</sup> el álbum fue publicado por una imprenta en París<sup>31</sup> lo que indicaría, junto a su título, que fue un pedido extranjero. A su vez, el título marca una correlación con los álbumes de artistas viajeros de la primera mitad del siglo XIX, como el conocido formato *Voyage pittoresque...* en el cual los extranjeros asumieron la distancia del observador científico foráneo. Al mismo tiempo, según Mariana Giordano

---

<sup>29</sup> Su llegada también coincide con un movimiento migratorio masivo de suizos a causa de una serie de crisis que aquejó a la Confederación Suiza durante los años 1845 y 1855 (Síntesis de la emigración, s.f.). Entre dichos inmigrantes se encontraron profesionales, constructores, herreros, sastres, zapateros y relojeros (Suárez Marzal & Spalletti, 2020).

<sup>30</sup> Como, por ejemplo, *Los caballos fósiles de la Pampa Argentina* (1889) que fue impreso en Buenos Aires en la imprenta La Universidad para ser presentado en la Exposición de París. Esta edición contó con numerosos dibujos de Methfessel realizados desde la década de 1860.

<sup>31</sup> Si bien no hay demasiados datos de la edición, es posible que haya existido una primera versión en alemán ya que en la portada del libro en francés se aclara que es una traducción del alemán bajo la autorización de Émile Daireaux. Por lo tanto, puede haber sido el francés Daireaux, escritor de *Buenos-Ayres La Pampa et la Patagonia* (1877), el comprador de los derechos sobre la obra o el mediador de la transacción con la imprenta francesa.

(2009), la mirada de dichos artistas sobre el paisaje y las costumbres, en contraposición a la creación del panteón de héroes nacional, expresó un *nacionalismo no oficial*.

Retornando sobre el álbum de Burmeister, de sus imágenes se pueden destacar dos vistas de las sierras de Tucumán y una imagen del cerro San Javier titulado *Selva de laureles en Tucumán*. Las vistas representadas desde el Manantial presentan dos puntos de observación distintas a través de los cuales se presentan dos escenarios de la misma montaña. En una de las imágenes, colocada en el cuadrante superior (figura 7), el punto de vista es levemente elevado y la línea de horizonte está trazada en el medio, ambos aspectos compositivos contribuyen a destacar la elevación de las montañas. En la otra, situada en el cuadrante inferior (figura 7), el punto de vista y la línea de horizonte son similares, pero Methfessel ya no se encuentra en una superficie llana sino sobre la misma montaña, ubicación desde la cual se observa el interior del cordón montañoso.



**Figura 7.** Vistas de las sierras de Tucumán desde el Manantial. Álbum de Hermann Burmeister, 1881. Imagen extraída de la página Junta de Estudios Históricos de Tucumán.

Por otro lado, en la imagen de la selva se aprecia una reminiscencia al paisaje de la primera mitad del siglo XIX en torno a la naturaleza, la ciencia y lo pintoresco (Catlin, 1990). En este sentido, si bien la imagen presenta un tema romántico como lo es el hombre y la naturaleza o el hombre y el espacio lejano, es notable que su tratamiento no presenta un carácter dramático. Por lo tanto, en la imagen existe una reelaboración de la categoría europea de lo sublime, a partir de la cual se sostiene la fascinación y el asombro que sugiere la inmensidad de la naturaleza, aunque dejando de lado el sentimiento de temor. Esto se expresa en el tratamiento descriptivo del paisaje, la desaturación de los colores al tinte y al matiz y el empleo de una luz suave, a manera de nebulosa, conseguida por una especie de perspectiva atmosférica.

No obstante, en el paisaje de Methfessel la naturaleza apaciguada conserva su inconmensurabilidad. Desde un plano levemente picado y el juego de escalas, entre los grandes árboles y las pequeñas figuras a caballo, la selva se compone robusta y frondosa. Para ello también

intervienen los indicadores de espacialidad, gradientes de textura y tamaño en la que interviene también la perspectiva del tipo atmosférica antes mencionada. A pesar de las diferencias que presentan las tres imágenes de Methfessel, en ellas se esbozan características de un paisaje totalmente divergente al “desierto” pampeano.



**Figura 8.** Selva de laureles en Tucumán. Álbum de Hermann Burmeister, 1881. Imagen extraída de la página Junta de Estudios Históricos de Tucumán.

En este punto, podríamos preguntarnos qué aportó la mirada foránea en relación con las reflexiones y miradas de la comunidad tucumana sobre su propio paisaje. La articulación de estos modos de ver resulta adecuada para analizar la manera en que se construyó el imaginario visual que, como se distinguió en el apartado anterior, asocia el territorio provincial con la descripción “jardín de la república”. Desde una primera lectura, según las imágenes comprendidas, podríamos afirmar que Methfessel encarna la forma de representar de los viajeros. Sin embargo, si indagamos sobre las representaciones de la naturaleza local propuestas por los intelectuales tucumanos, como Juan Bautista Alberdi, hallaremos en ellas una imagen paradisiaca.

Empero, dicha representación fue construida a través de la mirada de los viajeros que transitaban por la ciudad, los cuales sentaron las bases de un modo de ver que fue apropiado por figuras importantes, en cuanto permitía destacar las particularidades de la provincia por sobre las de otros territorios del país. De este modo, en su percepción, Alberdi retomó la experiencia del comandante inglés José Andrews, quien en su viaje de Buenos Aires a Potosí y Arica visitó en 1825 la provincia y sobre ella expresó:

Imperecederas, profundamente arraigadas, quedaban en mi espíritu las impresiones que recibía al contemplar en su propio lugar, las incomparables bellezas de esa tierra deliciosa. En cuanto a grandeza y sublimidad, no creo

que sean sobrepasadas en parte alguna de la tierra (Andrews en Borda, 1916, p. 221).

A la luz de estos relatos, Alberdi citó en su libro *Memoria descriptiva sobre Tucumán* (1834) la frase de Andrews a la que le agregó otra apreciación: “Tucumán es el jardín del universo” (Alberdi en Borda, 1916, p. 231). La imagen forjada es recurrente en escritores contemporáneos a Methfessel como, por ejemplo, Groussac quien expresa:

Esta naturaleza sola, desnuda, únicamente revestida de su belleza serena y risueña, arroba los sentidos y se impone a la imaginación: semejante a la estatua del Louvre, sin adornos, sin brazos, sin corona y sin leyenda, pero reina incontestable por el derecho divino de su hermosura. (Groussac, 1916, p. 294).

Por lo tanto, y aludiendo aquí también a las imágenes de los paisajes solitarios del libro ilustrado de Groussac, Methfessel no interpretó simplemente la distancia del observador científico extranjero, sino que más bien movilizó o activó una mirada ya constituida en el imaginario de la elite local. Con respecto a esto último, también resulta llamativo como en el título *Selva de laureles en Tucumán* el artista suizo tejió el sentido próspero y glorioso de la provincia en conexión con su capacidad productiva, cultural y urbana, enaltecida por la clase dirigente.

## Consideraciones finales

A lo largo de este capítulo se ha analizado el proceso de construcción de un imaginario visual tucumano de carácter oficial en torno al paisaje local, condensando en tres representaciones: 1- la provincia azucarera con una industria prometidora, 2- un centro urbano culto y moderno y 3- el jardín del universo. Como se desarrolló, la dimensión oficial en las imágenes radicó, por un lado, en los dispositivos de circulación, es decir, libros ilustrados encargados por el gobierno provincial y nacional. Por otro lado, en los vínculos laborales-institucionales estrechados entre los extranjeros y la dirigencia política. De modo que se observa en el corpus de imágenes abordadas una cercanía para con el tipo de imagen documental que, en cuanto puesta en escena, presentó la selección de un fragmento de la realidad y ocultó lo que en ella no ingresaba. Desde el enfoque de la sociología de las ausencias, propuesto por Boaventura de Sousa Santos (2011), lo oculto puede ser interpretado como lo *no-existente*. Es decir, aquello obturado de manera intencional por una racionalidad monocultural. En ese sentido, la *no-existencia* se produce cuando una cierta entidad/identidad –en este caso una parte de la población tucumana– es descalificada y considerada invisible, no-inteligible o desechable, a través de categorías como, por ejemplo, lo ignorante, retrasado, inferior, local o particular e improductivo o estéril.

En el primer y segundo apartado, la imagen fotográfica y la impresa proyectaron la mirada de una elite provincial que organizó la sociedad alrededor de los ingenios. De este modo, las leyes de mecenazgo que rigieron las representaciones del paisaje, impidieron que en estas se expresen las tensiones sociales más aún incitaron a suprimirlas. En el caso de las fotografías de Paganelli fue Granillo, en nombre del gobernador Helguera, quien definió las características del pedido. En este punto, aunque la fotografía de carácter oficial suele ubicarse en la década de 1880, con la sistematización de los encargos por parte del Estado y la documentación gráfica sobre su proyecto modernizador, es evidente que las vistas de Paganelli constituyeron un claro antecedente. Por consiguiente, más allá de las libertades con las que Paganelli contó, sus representaciones vehiculizaron los ideales nacionales de progreso, modernidad y educación. De igual modo sucede en las impresiones del libro de Groussac, las cuales rindieron tributo a la industrialización azucarera y al crecimiento de la ciudad. Asimismo, entre lo que se muestra y lo que se oculta, el engrandecimiento de lo moderno tendió a una sistemática exclusión de lo premoderno y, con ello, ciertos cuerpos, territorios y memorias.

Por lo tanto, en contraposición a la convulsionada representación del paisaje pampeano, signada por el enfrentamiento con el indio y la epopeya de atravesar y poblar el desierto (Malosetti Costa & Penhos, 1991), la política de representación del paisaje tucumano se basó en “apagar” la conflictividad existente en las relaciones de dominación material y simbólica. Esta modalidad también se proyectó sobre el paisaje natural a partir de una mirada romántica – local y foránea– que tendió a contemplar la naturaleza, abstraída del mundo “contaminado”, dentro de sus límites estéticos. En efecto, dicha mirada definió un auditorio de consumo restringido para estas imágenes, en torno a un capital simbólico específico. Resta destacar, por último, la figura del artista, fotógrafo, naturalista e intelectual extranjero durante la segunda mitad del siglo XIX, dada su relevancia en el proceso de construcción de un imaginario local oficial a través del paisaje.

## Referencias

- Alberdi, J. B. (2017 [1853]). Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina. Recuperado de <https://bcn.gob.ar/uploads/BasesAlberdi.pdf>
- Albornoz, C. D. (2020). Para una interpretación de la fotografía en Tucumán. Tomo I. Tucumán, Argentina: Editado por Carlos Darío Albornoz.
- Belting, H. (2007). Antropología de la imagen. Buenos Aires: Katz
- Bonaudo, M. (Direc.) (1999). Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Borda, L. (1916). Tucumán al través de la historia. El Tucumán de los poetas. Comisión Provincial del 1er Centenario de la Independencia argentina. Publicación oficial. Tucumán, Argentina: Imprenta Prebisch & Violetto.

- Bruno, P. (2005). Paul Groussac. Un estratega intelectual. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Burmeister, H. (1881). Vues Pittoresques de la République Argentine. Paris, Francia: Paul - Émile Coni, F. Savy and Ed. Anton.
- Campi, D. (2000). Economía y sociedad en las provincias del Norte. En M. Z. Lobato (Direc.), *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, pp. 71-118. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Campi, D. y RICHARD JORBA, R. (1999). Las producciones regionales extra pampeanas. En M. Bonaudo. (Direc.), *Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, pp. 363-422. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Catlin, S. L. (1990). La naturaleza, la ciencia y lo pintoresco. En D. Ades, *Arte en Iberoamérica*, pp. 63-99. Madrid, España: Turner.
- de Sousa Santos, B. (2011). Epistemologías del Sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16 (54), 17 - 39. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/279/27920007003.pdf>
- Esser, A.; Emerito, M. (2020). Museo de Bellas Artes de Tucumán. Historia entre dos centenarios. En E. Perilli de Colombres Garmendia (comp.), *XI Jornadas La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste argentino: Desde el Centenario hacia una historia integral del NOA*, pp. 156-171. Tucumán, Argentina: Centro Cultural Alberto Rougés.
- Fasce, P. (2018). El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX. *Artelogie*, 12 (12), 1-21. Recuperado de <https://journals.openedition.org/artelogie/1843>
- Ferrari. R. (2016). Ángel Paganelli. Sus tempranas fotografías, Tucumán. Buenos Aires, Argentina: Museo Roca Historia Visual Argentina.
- Giordano, M. L. (2009). Nación e identidad en los imaginarios visuales de la argentina. Siglos XIX y XX. *Revista Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV (740), 1283-1298.
- Granillo, A. (1882). Provincia de Tucumán. Tucumán, Argentina: Imprenta de La razón
- Groussac, P.; Terán, J. M.; Bousquet, D. A.; Frías, J. F. y Liberani, D. I. (1882). *Memoria Histórica y Descriptiva de la Provincia de Tucumán, 1882*. Buenos Aires, Argentina: Imprenta M. Biedma.
- Malosetti Costa, L.; Penhos, M. (junio de 1991). Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. Ponencia presentada en las III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. Centro Argentino de Investigadores del Arte. Buenos Aires, Argentina.
- Pantoja, M. C. (2020). Cultura visual e impresa: identidad, diseño gráfico y fotografías en las guías y almanaques de Tucumán, 1880-1920. *Travesía*, 22 (1), pp. 79-107. Recuperado de
- Pantoja, M. C. y Garabana Varela, T. (junio de 2010). Fragmentos de la modernidad: representaciones de la provincia de Tucumán en la fotografía (1870-1916). Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores UNT – CONICET. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina.



Síntesis de la emigración suiza a la Argentina (s.f.). Embajada en Suiza, s. n. Recuperado de <https://esuiz.cancilleria.gob.ar/node/1095>

Suárez Marzal, G. y Spalletti, L. (2020). Un artista en el museo: vida y obra de Adolf Methfessel. *Revista Museo*, 32 (32), 5-16.

Tomasini, C. (2013). Las técnicas fotográficas y sus posibilidades estéticas y utilitarias en la fotografía argentina del siglo XIX. XIV Jornadas Inter escuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.