

CORDOBESES CAUTIVOS DEL PAISAJE. PAISAJE, COSMOGÉNESIS Y COSMOPOLÍTICA

Eje Temático 2: Teoría, epistemología y metodología de la Geografía
Prof. Lic. Santiago Llorens**

Resumen

Distintos autores reconocen la relación entre el “nacimiento” del paisaje y la génesis del paradigma moderno occidental clásico. Plantearlo en términos de “nacimiento” permite ir más allá de la interpretación constructivista en la que el paisaje es pura creación de la mirada humana para situarnos en posiciones simétricas. Si bien esto se aplica en sentido general, es fundamental reconocer que la cosmogénesis moderna tuvo su propia geografía histórica y no se extendió en todo el globo y lugares de manera lineal y homogénea. Esta observación permite pensar el largo proceso histórico de producción y sedimentación de la idea de paisaje, en el sentido de una particular “geografía de construcción de conocimiento” y articular con lo que distintos autores problematizaron, desde sus perspectivas particulares, bajo la noción de cosmogénesis, cosmópolis o cosmopolítica.

Sobre la base de estas ideas, se indaga en los orígenes del paisaje en Córdoba desde mediados del siglo XIX en su vinculación a una particular cosmogénesis -entre otras posibles-, con el objetivo de historizar y deconstruir esta mediación, e identificar otras imaginaciones geográficas y paisajes que viabilicen devenires y relaciones –cosmopolíticas- más pluralistas. Para esto se recorrerá las referencias al paisaje “cordobés” en las *impresiones* de viajeros, periodistas, documentos literarios y políticos de la segunda mitad del siglo XIX.

Cautivos de una imagen

“Ein Bild hielt uns gefangen”
“Una figura [imagen] nos tuvo cautivos”
(L. Wittgenstein Investigaciones Filosóficas
2004: 124-125)

Una de las observaciones realizadas por los evaluadores del resumen de la presente ponencia refería a que la misma prestase atención que el eje (Eje Temático 2: Teoría, epistemología y metodología de la Geografía) convoca a artículos teóricos y que por lo tanto se equilibrase con el carácter empírico que surge del resumen. Espero poder ser fiel a esta articulación solicitada y al mismo tiempo señalar que en términos de paisaje, si bien hay propuestas teóricas y epistemológicas generales, la potencialidad analítica no puede desprestigiar los contextos particulares que modulan y sitúan el concepto. Para el geógrafo interesado en el análisis del paisaje es importante diferenciar las singularidades y particulares de las distintas conceptualizaciones de paisaje, al tiempo que estar atento al uso que las propias sociedades o colectivos hacen de él. De la mediación y de la liminalidad entre estas dos vías de indagación puede emerger un conocimiento que sea de interés no solo en el orden teórico o epistemológico sino en el orden de las relaciones humanas y de las relaciones que establecemos en tanto vivientes con nuestro mundo-ambiente.

Comienzo por lo que debería ser probablemente el desenlace en un análisis que pretenda mantenerse fiel a la idea y fuerza del paisaje en Córdoba. La obra literaria *Córdoba Azul* editada en 1940 -y reeditada en tres oportunidades hasta 1949- procura todavía, diluir cualquier duda o tensión entre la forma del paisaje local, las maneras de representarlo y la

** Departamento de Geografía, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC

identidad cordobesa, en un período en que el género paisaje insinúa ya todas sus fisuras y contradicciones en el contexto cordobés.

Dicha obra literaria se encontraba acompañada de ilustraciones de E. Ziechmann con acuarelas directamente compuestas al “*plein air*” en diversos escenarios de las sierras y ciudad de Córdoba. A su vez, debajo y de manera centrada a estas *impresiones al natural*, el autor, el reconocido poeta cordobés Arturo Capdevila, selecciona versos de su propia poesía y los inscribe de puño y letra al pie de cada lámina. Podemos tomar una de estas capturas en una convención ya tantas veces refrendada para las sierras de Córdoba: el encuadre a media altura, la luminosidad de una tarde veraniega que alumbra el fondo de un valle donde un arroyo apacible y zigzagueante se continúa hasta perderse visualmente en el horizonte potenciando la experiencia de la distancia y profundidad visual, formando las serranías una línea suave que la separa de un cielo azulado.

La difuminación progresiva de la imagen y la ausencia de marco ansía integrarlas a la obra sin rupturas o discontinuidades, como una absoluta presencia. El tratamiento en su conjunto intenta mostrar una captura total, sin tensiones, entre “ver” y “hablar”, entre la imagen del paisaje cordobés y las palabras del reconocido poeta.¹ Ya no hay reversibilidad posible. Lejos de cualquier tensión hay analogía; pero no resonancia utilizando los términos de Merleau Ponty y/o Deleuze.²

Apropiándonos de una metáfora pictórica, el paisaje ahora sí se mantiene enmarcado – cautivo- y el horizonte de sensibilidad para las serranías y la ciudad estabilizado.³

Cautivos de sus hechizos - Nacimiento del paisaje en Córdoba

“... cuando en la edad de las fantasías y los romances fui conducido a la intimidad de esta región de los torrentes y de las selvas encantadas, quedé para siempre **cautivo de sus hechizos**; y la impresión mística, grabada en mi alma (...) modeló mi propia vida e imprimió para siempre el timbre nativo a las armonías de mi prosa” (J. V. González .Visión del lago San Roque. resaltado me corresponde).

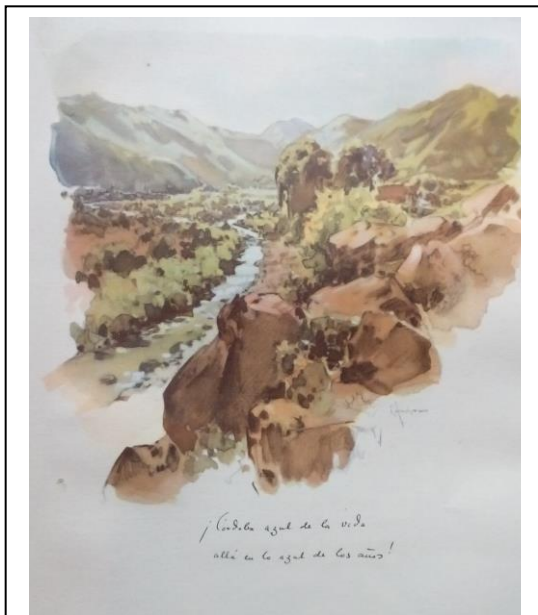
En Córdoba, el paisaje –desde los motivos de lo *pintoresco*- es parte de una imagen arraigada que si bien no es homogénea ni libre de disputas, se acciona, moviliza y *cautiva* a través de distintas prácticas y dispositivos: un repertorio de figuras, discursos y prácticas que albergan desde la promoción turística y las prácticas de recreación, a la promoción inmobiliaria -urbana, periurbana y rural-, proyectos de patrimonialización, campañas publicitarias, expresiones artísticas y literarias, estilos de vida, y discursos y prácticas ambientalistas y ecologistas entre tantos otros.

¹ Potenciando esta captura, la edición de 1949, se comercializó además en una versión acompañada de un “libro sonoro” sobre dos discos de vinilo con la voz del autor.

² En otro trabajo expuse la noción de reversibilidad para problematizar las producciones del paisaje, comparando las perspectivas de Derrida (discursiva); Merleu Ponty (fenomenológica) y de Deleuze (materialidad). Llorens (2015) *Reversibilidad de la tarjeta postal*. Tensiones en la mirada del paisaje de las Sierras Chicas de Córdoba. En: Revista Cardinalis, Dpto. Geografía - Universidad Nacional de Córdoba. Año 3, N° 4, Primer semestre 2015. Pp. 131-161

³ La metáfora *Córdoba Azul* parece no dejar siquiera intersticios para situar en el paisaje la Córdoba industrial o de las barriadas populares que tenían ya marcada presencia en el período.

Dada esta presencia, sorprende que en los estudios y análisis de paisaje en Córdoba falte indagar con mayor precisión el “nacimiento”, genealogía y uso del término desde una interpretación crítica y más allá de cualquier apretado localismo. Solo muy recientemente aparecen análisis que pretenden desmarcar el marco del paisaje cordobés y al cordobesismo paisajero⁴ para problematizar sobre los procesos sociales en el que se justifican, se



Capturas: extraído de *Córdoba Azul* de A. Capdevila 1949: 19

sostienen y reproducen. En este camino, son de resaltar los trabajos en el campo de la crítica de las artes plásticas (Bondone 2010, 2013; Nusenovich 2015), los estudios de historia de la imagen y la fotografía (Boixados y Maizón 2013), como los aportes de las investigaciones de la institucionalización de la geografía en Córdoba (Cecchetto y Zusman 2012).

Es interesante encontrar que hasta mediados del siglo XIX no hallamos en Córdoba el uso del término *paisaje* para describir su territorio y menos aun una sensibilidad paisajista que se exprese en el ambiente local de manera arraigada. Existen descripciones más o menos minuciosas del territorio y se utilizan términos como comarca, pago y país -entre otros-, pero no así paisaje. Se encuentra, en cambio, expresiones y términos que derivan de una sensibilidad paisajista (cuadros, vista, panorama, etc.) y el propio término paisaje (*paysage / paesaggio / landscape / Landschaft, Ansicht*) en

extranjeros que recorrieron el territorio provincial entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del siglo XIX. Esto es así, incluso en autores que no estaban interesados en registrar el “viaje pintoresco”, sino movidos por motivaciones utilitarias y mercantiles más que morales y estéticas⁵. Sin embargo, en nuestro análisis, no hay que perder de vista que se trata menos de encontrar el primer autor o uso del término, que interpretar un diagrama que exprese la transformación de las relaciones que establecemos con nuestro mundo-ambiente (Berque 2009, 2015).

Si al promediar el siglo XIX no encontramos en el ambiente local una sensibilidad paisajista arraigada, hacia mediados de la década de 1880, Ramón J. Cárcano siendo ministro de gobierno de la provincia, al argumentar a favor del proyecto del “tren de las sierras” se encontrará señalando, además de sus beneficios económicos, la dimensión paisajista al retomar textualmente las palabras de Sarmiento: “Se ha dicho con razón, que la Sierra de Córdoba, como la Suiza en Europa, Las Montañas Blancas o el Niágara en los Estados

⁴ Utilizo aquí el término “paisajero” tomando la noción de “sociedad paisajera” de A. Berque. Para este autor se dan una serie de aspectos que deben estar presentes en su conjunto para considerar una sociedad en tanto paisajera: 1. literatura (oral o escrita) que cante la belleza de los lugares, lo que incluye (1 bis) la toponimia (Bellevue, Mirabeau, Belceil, etc.); 2. Jardines de recreo; 3. Una arquitectura planificada para disfrutar hermosas vistas; 4. Pinturas que representen el entorno; 5. Una o varias palabras para decir “paisaje”; 6. Una reflexión explícita sobre “el paisaje”. (Berque 2009: 60)

⁵ En descripciones realizadas por gran cantidad de viajeros que recorrieron la campaña provincial desde la época de la independencia hasta aproximadamente la mitad del siglo XIX, comienzan a asomar breves referencias en tonos pintorescos de las sierras. Entre estos hay militares, negociantes y comerciantes, enviados de compañías, etc., entre otros, Gillespie en 1806-1807; Proctor 1823, Andrews 1824-25, Haigh 1825; Mac Cann 1847

Unidos, será en breve complemento necesario de la vida culta y elegante de Buenos Aires, Rosario y Córdoba...” (Cárcano 1887: CXII)

En un sentido similar, en la última década del siglo XIX, J. V. González “cautivo de sus hechizos”, refería a su temprana experiencia en las Sierras de Córdoba. Según el propio autor, en su vida de estudiante había recorrido las sierras y valle de Punilla ascendiendo por la estrecha garganta del entonces Rio Primero, con antelación incluso a la construcción del dique San Roque (1886-1890) y del trazado del Tren de las Sierras (1889), “contemplando su esplendidez primitiva, a la hermosura salvaje”, para regresar años más tarde cuando estas obras del “arte y de la ciencia” –en referencia al dique y al ferrocarril- habían modelado “unas nuevas formas de belleza” (González, J. V 1904: 141).⁶

Para inicios del siglo XX, no solo encontramos en multiplicidad de registros que en relativamente poco tiempo las sierras se convierten en objeto de apreciación paisajista, sino que identificamos ya que se encuentran esbozados en “pintorescas descripciones” casi la totalidad de las imágenes –bild- arquetípicas de los “cuadros” que hacen a las impresiones e identidad del paisaje serrano cordobés y que se reiteran una y otra vez en textos de todo género: las Sierras de Córdoba como “larga muralla” o “velo de intenso color azul” cuando es mirada por el viajero a la distancia desde la llanura o desde la ciudad, el “pintoresco valle” una vez atravesadas sus primeras estribaciones, el “variado panorama” contemplado desde lo alto al ascender las cuestas y montañas, o bien desde mediana altura como tanto agrada a la convención pintoresca; las “hermosas quebradas” y “arroyos caprichosos” posibles de impresionar a la distancia, o al aproximarse y permitirnos ingresar a ellos, el “caminito serrano” que zigzagueante asciende y se pierde en el horizonte. Las serranías conformando toda una “naturaleza hospitalaria” de “ambiente fresco y puro” y de “soledad y silencio” que inducen a dejarse cautivar por el mundo circundante aromatizado de “hierbas”, “floreillas silvestres” y “plantas medicinales”, y en las que no puede faltar el retrato del “puesto o pequeña estancia” serrana protegida entre las faldas o quebradas⁷, y la blanca “iglesia colonial” cuasi derruida que sitúa en la geografía provincial las églogas virgilianas para modelar la “arcadia serrana cordobesa”.⁸

Lo pintoresco cordobés y cordobesismo paisajero

Dada esta profusión de imágenes, conviene detenernos en la “idea o sentimiento de lo pintoresco” (Silvestri y Aliata 2001), ya que permite interpretar con mayor precisión las decisiones y las opciones referidas a las imágenes literarias y visuales utilizadas para describir la geografía serrana cordobesa. Durante tiempo se ensayó una y otra vez un “sentimiento telúrico” que llevaba a depositar en la propia geografía física cordobesa la

⁶ Joaquín V. Gonzalez nace en la Rioja cursa sus estudios en el Colegio Monserrat de Córdoba, y luego en la Facultad de Derecho y Ciencias sociales de esta misma ciudad. Participa del periodismo local y de una activa vida en los círculos de estudiantes.

⁷ Estoy utilizando imágenes –bild- arquetípicas en las referencias a las sierras cordobesas en la literatura de viajeros, periodística y poética y literaria. La lista es sumamente extensa, y aunque hay diferencias en estilos nombro los más relevantes: S. Estrada; R. Darío; V Gálvez –Quesada-, L. Lugones; A. Capdevila; J. Eizaguirre; Ashaverus; E. Larreta; H. Wast; J. Maldonado; etc.

⁸ La estética de las ruinas, en la que “el pasado se vuelve espectáculo” (Milani 2007) fue una de las estrategias para la construcción de los paisajes ideales que toma fuerza en el iluminismo. La introducción de las ruinas marcan en el paisaje el anhelo de una profundidad histórica, el reconocimiento de una subjetividad que comienza a reconocerse en un distanciamiento-proximidad respecto al pasado, un occidente que busca sus raíces en la tradición clásica. En Córdoba a inicios del siglo XX, la elite política e intelectual local, introduce la estética de las ruinas para modelar el paisaje. Además de afirmar la idea de la “arcadia cordobesa” la elite patricia trae al presente su pasado colonial para la construcción de la identidad provincial y legitimar su posición social y política frente a una Córdoba que se está diversificando social y políticamente.

determinación de la geografía plástica. Por ejemplo así lo plantea Ferrari Rueda en 1945 señalando,

“habiendo visitado las catorce provincias argentinas y todo lo más notable que encierra nuestro país, creo poder afirmar, sin incurrir en hipérbole, que la provincia de Córdoba es a que ofrece –en conjunto- la mayor riqueza de bellezas y atractivos. Para formular este aserto, he procedido con abstracción total de sentimientos telúricos que pudieran ser suscitados por cariño a la provincia natal” (1945: IX)

En sentido similar se expresaba Lo Celso en 1973; “color, montaña, cielo y perspectiva... los elementos que complementan una unidad estética que el mundo físico circundante ofrece a la contemplación de nuestros ojos” (Lo Celso 1973:183), características que colocaban a Córdoba en el centro de las preferencias del viajero, del pintor o del poeta.

Sin embargo, se debe señalar que la “idea/sentimiento de lo pintoresco” es una convención europea que fue desarrollada por William Gilpin en sus viajes por Inglaterra entre 1768 y 1776. Esta “se construye en el intercambio entre el arte y la naturaleza, a través de combinaciones entre lo quebrado y lo abrupto, con aquello que evita el orden geométrico” (Zusman 2012 siguiendo a Silvestre y Aliata 2001). De esta manera, lo pintoresco permite la articulación entre la particularidad –de experiencia- y representación pictórica –una determinada convención-. Esta convención hizo de las sierras un motivo de inspiración pictórica generalizada -Córdoba centro de las preferencias del viajero, del pintor o del poeta como señala lo Celso- frente a la pobreza de motivos que ofrecía la llanura pampeana (Malosseti Costa 2001).⁹ En este sentido, la permanencia sostenida y profusa en Córdoba de una expresión literaria y pictórica paisajista arraigada para su territorio, y de una crítica del arte que buscaba en la particularidad de la propia geografía la expresión del paisaje no deja de ser sorprendente cuando en otros ambientes sociales, artísticos e intelectuales el género había quedado expuesto por sus propias contradicciones. La respuesta debemos buscarla en las disquisiciones sobre el “arte nacional” y la “identidad nacional” aparentemente imposibles de escindir hasta entrada la década de 1940 del paisaje. Son los movimientos nacionalistas del contexto del bicentenario - 1910 y 1920– los que consolidan la lectura de las sierras como expresión del interior profundo y auténtico, apelando a una geografía que en su particularidad podía aportar a la identidad y ser nacional frente a las fuerzas “cosmopolitas” y “desintegradoras”. No podemos pasar por alto tampoco la expresión local de estas tensiones y procesos y la particular “modernización subalterna” (Cecchetto 2012 siguiendo a Lander) cordobesa que expresó sus contradicciones en distintos ámbitos: los senderos nunca enteramente paralelos entre modernización y modernidad, cierto cosmopolitanismo, la llegada de inmigrantes y la emergencia de expresiones políticas de masas que retrajo a la antigua oligarquía tradicional o criolla hacia la búsqueda de profundidad histórica y el paisaje para legitimar su posición política y cultural frente al abigarramiento de la sociedad por el arribo y/o emergencia de nuevos actores sociales.

De esta manera, en el horizonte del paisaje serrano encontró Córdoba también, simultáneamente, una de las fórmulas para la afirmación de su identidad provincial frente al espejo Buenos Aires. Imagen que “cautivó (con) sus hechizos”, que en ocasiones se presentó más fuerte que cualquier tensión o conflicto interno, y que con sus derivaciones se actualiza, se debate, y en muchos casos se enclaustra, hasta el presente.

La extensión y clausura: los males de la Argentina y la Ciudad de Córdoba

Es conocido que Sarmiento inicia los capítulos I y II de *Facundo* con citas de los *Cuadros de la Naturaleza*. Tomando de Humboldt copiará “L’etendu de Pampes est si prodigieuse, qu

⁹ Sobre las operaciones para colocar a la llanura pampeana bajo convenciones paisajistas ver Malosseti Costa (2001); Silvestri (2011); Zusman (2008).

au nord elles sont bornees par des bosquets de palmiers, et au midi par des neiges éternelles”, abriendo de esta manera el capítulo *Aspecto físico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra*. Como el propio Sarmiento señala en otra obra, él no ha cruzado anteriormente “la Pampa hasta Buenos Aires, habiendo obtenido la descripción de ella de los arrieros sanjuaninos que la atraviesan todos los años, de los poetas como Echeverría, y de los militares de la guerra civil.” ([1849]1886:302) Sin embargo arriesga que “el mal que aquejaba a la Argentina es la extensión”. Con una maravillosa descripción visual, casi deleuziana, retrata “el horizonte siempre incierto, siempre confundiendo con la tierra...que no dejan en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo”, lo que le imprimía a los habitantes “cierta tintura asiática” y por lo tanto despóticas y ajenas a la “res pública” (Facundo capítulo 1 y 2). Pero si el problema de la Argentina era la extensión, el problema de Córdoba era exactamente su inversión: una ciudad y una sociedad “encerrada entre barrancas”. Sarmiento, metafóricamente- describe a Córdoba como una ciudad de orden gótico, “una sucinta ciudad”, “monacal y escolástica”, de “claustros sombríos”, donde los espíritus y expresiones se encuentran afectados por una concepción medieval del cosmos. Con pluma ingeniosa e intensa describe,

“En la plaza principal está la magnífica catedral de orden gótico, con su enorme cúpula, único modelo que yo sepa que haya en América del Sur de la arquitectura de la Edad Media. Si queréis conocer monumentos de la edad media... id a Córdoba. (Sarmiento 1845)

Sarmiento apenas había conocido Córdoba de niño, y por muy corto tiempo, en su intento de ingresar a los estudios secundarios. En términos estrictamente históricos y arquitectónicos la etiqueta de gótica y medieval para la Córdoba que está describiendo es tergiversada y Sarmiento lo conoce a la perfección,¹⁰ sin embargo esta imaginación geográfica puede ser utilizada como contrapunto desde el cual configurar la *cosmópolis* moderna.¹¹

Entonces, si bien en términos históricos tergiversada, en términos gráficos, espaciales y políticos no puede ser más potente. El cosmos medieval es vertical y la catedral gótica de arcos apuntados, pináculos o pujantes agujas (Tuan 2007)¹², cuya dimensión puede ser imponente para la experiencia sensorial del hombre medieval, al mismo tiempo es finita y cerrada como lo es su cosmos; de igual manera que la temporalidad ordenada por el calendario religioso, sus festividades y sus prácticas, es circular: una repetición prácticamente inamovible de lo mismo.

Se pregunta Sarmiento entonces para el caso de Córdoba, “hasta dónde puede esto influir en el espíritu de un pueblo ocupado de estas ideas durante siglos”, y ensaya una contundente respuesta,

*“... ya lo veis, el habitante de Córdoba **tiende los ojos en torno suyo y no ve el espacio**; el horizonte esta a cuatro cuadas de la plaza; sale por las tardes a pasearse, y en lugar de ir y venir por una calle de álamos, espaciosa y larga como la cañada de Santiago, que ensancha su ánimo y lo vivifica, da vueltas en torno de un lago artificial de agua sin movimiento, ...: **la ciudad es un claustro entre barrancas**; el paseo es un claustro con verjas de fierro; cada manzana tiene un claustro de monjas o frailes; los colegios son claustros; la legislación que se enseña, la teología; toda la ciencia escolástica de la Edad Media es un claustro en que se encierra y parapeta la inteligencia,*

¹⁰ Sobre esta disquisición analizando los estilos estéticos del período ver Nusenovich (2015).

¹¹ Uso aquí el termino *cosmópolis* en el sentido utilizado por el historiador de la ciencia S. Thoulmin (2001) como un entramado entre concepciones científicas, filosóficas y políticas, y que con sus diferencias se puede equipara a la noción de cosmopolítica de Latour (2007) y de cosmogénesis (Descola 2012). Sobre este tema, situando en el caso de Córdoba precisaré más adelante.

¹² Podríamos derivar algunas reflexiones de los modos en que Tuan tematiza los sentidos, y presentar ciertas objeciones de interés para el análisis de paisaje pero se iría del eje del presente trabajo.

contra todo lo que salga del texto y del comentario. ... (Sarmiento 1845: 107 Remarcado me corresponde)

Córdoba, "catacumba española". Su diagnóstico es: anclada casi en una reiteración patológica de lo mismo: monacal, gótica, indisolublemente enclaustrada.

En su imaginación topográfica bosqueja un entrelazamiento mutuo entre, la ciudad, la visión y el espíritu de la época. Quien se acerca a la Córdoba de la "media edad" no podrá encontrar "la ciudad en el horizonte", solo la verá "fijando la vista al suelo y a corta distancia" como una "Pompeya... de la media edad". Esa ciudad, encerrada como habitación no puede abrirse en paisaje ni para el visitante ni para sus habitantes.

Las sierras de Córdoba como paisaje

Si, "moviendo el calidoscopio" la yerma llanura, "la extensión", se re-imaginaba en jardín así "como las llanuras de la Lombardía, entre cuyo verdinegro manto de vegetación, la civilización ha salpicado a la ventura puñados de ciudades, de villas, y de aldeas que lo matizan y animan" (Sarmiento 1886: 302); de la misma manera, como se señaló previamente, hacia 1850, Sarmiento se había anticipado a un modelo paisajista para las sierras de Córdoba al señalar que sus "sitios *risueños y vistas pintorescas*" le hacían recordar a "los Alpes de la Suiza".

Su viaje por Europa, África y Estados Unidos entre 1845 y febrero de 1848, aportará a Sarmiento no solo conocimientos de gobierno, la industria y las artes¹³, sino también, y esto nos interesa aquí, los usos sociales del paisaje. La práctica del *flâneur* (Sarmiento 1886) le revelará París, utilizando nosotros la analogía de W. Benjamin, en sus dos polos dialécticos, "se le abre como paisaje y le rodea como habitación" (2005:422); en Suiza encontrará los Alpes; en Italia se debatirá entre dejarse llevar por las impresiones del natural o el uso de la "Guía" de viaje, en Alemania lo invitarán los saludables paseos por el bosque y la arraigada práctica del caminar mientras discutía con algunos colegas o catedráticos al estilo de los peripatéticos "de alguna cuestión en que poco a poco nos habíamos venido enredando". (Sarmiento 1886: 320)

Varios años después, ya no quedan dudas sobre el papel social y cultural que adjudicará Sarmiento a las impresiones de los cuadros serranos cordobeses. Esto se expresa con total claridad en el discurso de la inauguración de la obra del ferrocarril y apertura del primer hotel serrano de Córdoba en la localidad de La Calera en 1871.

El autor ve en estas "obras del arte y de la ciencia", la expresión material sobre la que tomarían forma aquellas imágenes (*bild*) anheladas en 1850. Es en este discurso donde señala que "en breve (la sierra de Córdoba serían) el complemento necesario de la vida culta y elegante de Buenos Aires, Rosario y Córdoba" como lo eran la Suiza en Europa y las montañas Blancas ó el Niágara en Estados Unidos.¹⁴

"yo me extasío (decía Sarmiento) en considerar los bienes que traerá para la salud de millares de hoy en adelante, la distribución de aires puros, de sol radiante, de vistas encantadoras, de sensaciones blandas, con la residencia en la Sierra, de familias elegantes, que para serlo del todo, necesitan entrar en las costumbres, usos y goces del mundo, á saber: viajar, cambiar de clima en verano..." (Sarmiento [1871] 1899: 331)

Con estas palabras desafiaba en sus fueros íntimos a una sociedad que atada a sus circunstancias, recién se atrevía a dirigir los ojos más allá del "claustro encerrado entre

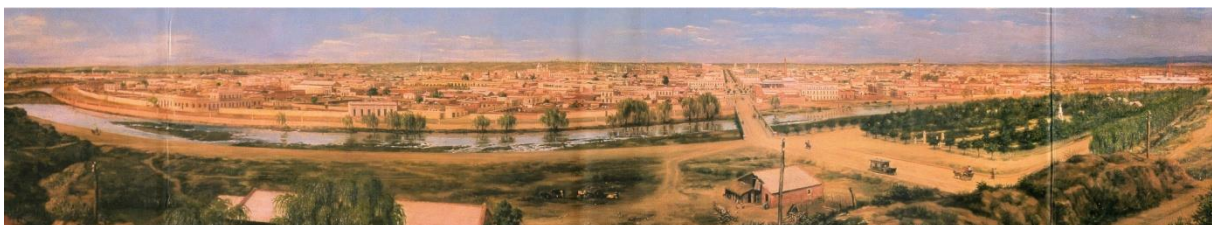
¹³ Sarmiento es enviado por el gobierno de Chile, que lo asilaba durante su exilio, en misión pedagógica. De esta misión, aparece a manera de relato o cartas de viaje el primer volumen de la obra "Viajes por Europa, África y Estados Unidos" en 1849 y el segundo volumen en 1851.

¹⁴ Sarmiento ([1871] 1899) En. Sarmiento Obras Completas. Tomo XXI Discursos Populares. 1º Vol.. Belin sarmiento ed. Bs. As. Pp. 330-331

barrancas”. Como correspondía a Sarmiento, en este desafío, la sensibilidad estética era indisoluble de la inquietud científica y política, por lo tanto sería una campaña -o serranía- perteneciente a la ciudad, al orden civil y la civilización, en el marco de una Córdoba que por su centralidad debía tornarse en imagen para el interior del país¹⁵.

Cuadros urbanos. La Ciudad de Córdoba abierta al paisaje

Comenta Tomás Bondone, que “el 29 de octubre de 1895 los cordobeses leyeron en el diario local El Interior la noticia sobre la exhibición de “una vista de la ciudad” en la céntrica vidriera de Casa Bobone, realizada hacia fines del siglo XIX por el pintor italiano radicado en Córdoba, Honorio Mossi...” (Bondone 2013). Este panorama, si no el primero con certeza corresponde al más imponente en términos de su realización y dimensiones, fue presentado en sociedad y “expuesto en distintos escaparates comerciales céntricos” (Bondone 2013:2). La obra *Córdoba en el año 1895*, corresponde estrictamente a una *veduta* al óleo de formato apaisado de 50 centímetros de alto por 195 de largo. Desde su exposición, se supuso que el pintor, se habría instalado con su equipo de *plenair* en *los Altos* –actualmente barrio Alta Córdoba y Cofico, con una posición y orientación privilegiada para desplegar su panorama de la ciudad. La obra es parte de la colección patrimonial de artes visuales del Gobierno de la Provincia de Córdoba y se encuentra exhibida en la Sala de Paisaje del Museo Superior de Bellas Artes de la Provincia. Muy recientemente, se conoce de la existencia de una toma fotográfica con una vista panorámica a partir de la cual el pintor realizó la obra Bondone (2013).



Honorio Mossi. *Córdoba en el año de 1895*. Museo Superior de Bellas Artes de la Provincia de Córdoba

Sobre el vedutismo es fundamental señalar que se encuentra conectado con la pintura italiana y el siglo XVIII, surgiendo de un doble proceso: la expansión de las ciudades en un momento determinado de la historia, lo cual exige una organización distinta de la propia ciudad, y al mismo tiempo de su aspecto, difundándose en este contexto la moda de la vista y del mirador (Milani 2007: 104-105).

Córdoba en el año 1895 emerge de ambos procesos. Por un lado de la expansión de la propia ciudad como veremos más adelante, pero por otro lado, de su aspecto, lo cual se vinculaba con nuevas formas de “mirar” y “habitar” la ciudad. El artista italiano, formado en la prestigiosa academia Albertina de Turín, recurre a la técnica del “paisajismo escenográfico” (Moyano, D. 2010) en la cual vista o *veduta* refieren “a la representación de un lugar gracias a la armazón de la perspectiva que constituye el instrumento a través del que se entiende la realidad y racionalmente se traslada a la representación” (Milani 2007: 101). Pero a su vez, como señala Milani, por mucho que haya variado el vedutismo en la historia, la vista sigue desde hace casi cuatro siglos fundamentada sobre un compromiso inicial: “espejo mental de

¹⁵ En Argirópolis (1850) ya había anticipado la necesidad de sacar a Córdoba de su siesta/inmovilidad para que ocupara este lugar. Como se sabe, estas inauguraciones eran subsidiarias de otras más relevantes como lo era la apertura de la Primer Exposición Nacional de la Industria y Productos Argentinos realizada en la ciudad de Córdoba el 15 de octubre de 1871, y la apertura poco días después del Observatorio Astronómico Argentino de Córdoba, el 24 de octubre del mismo año.

una realidad externa conocible y percibida según la necesidad de las leyes racionales” (Milani 2007: 101).

Por lo tanto la aparición de la veduta con la búsqueda de construcción de un punto de vista “realista” de la ciudad, lleva consigo un proceso que implica una progresiva racionalización y geometrización de la visión a través de la perspectiva y la emergencia de un nuevo tipo de espacio (Cosgrove 1998; Panofsky [1927] 2003), que lejos de responder a un ordenamiento natural, resulta de un trabajoso proceso de ordenación de la experiencia psicofisiológica e intelectual respecto el entorno.¹⁶

Del enclaustramiento al panorama.

Como acuerdan distintos autores, dado que el acceso y consumo de imágenes en la docta ciudad, se encontraba modelado hasta muy recientemente por los espacios y cánones de las órdenes eclesiásticas, la salida del claustro religioso y el despliegue del panorama en un espacio secular¹⁷, expresa y co-constituye simultáneamente un “modo de visión” (Cosgrove 2002) moderno para Córdoba, en el cual el género paisaje progresivamente comienza a tener un lugar cada vez más protagónico hasta convertirse en arquetipo paradigmático del arte cordobés. Esto concuerda con un proceso acelerado y al mismo tiempo intrincado de construcción del Estado provincial en las últimas décadas del siglo XIX (Moyano J. 2012), la acelerada y dramática transformación del paisaje material de la ciudad (Boixados 2010) y de su representación cartográfica (Maizón 2013), y el más lento, pero no por eso menos tortuoso proceso de conformación del espacio público y de la sociedad civil cordobesa, enmarcadas en todas las limitaciones del caso que representa la “modernización subalterna” (Cecchetto 2012 siguiendo a Lander)¹⁸.

Podemos afirmar por tanto que la instalación o performance *Córdoba en el año de 1895* es parte de un proceso histórico, material y visual, en el que por primera vez estricta y generalizadamente, la ciudad “encerrada entre barrancas” se abre como paisaje a sus habitantes.¹⁹

¿Pero cómo lo *verían* las personas radicadas en Córdoba? ¿Cuál es el particular diagrama que se configura en Córdoba y que *hace ver* y *hablar* a los sujetos sobre su propia ciudad y atravesar sus espíritus para devenirlos *cordobeses* de un nuevo tiempo? ¿Cuál es este régimen de luz que se configura? Esto no significa suponer un enclaustrado particularismo local. El diagrama es una red de flujos, de intensidades, de fuerzas, colmado de pliegues como gusta decir a Deleuze y no únicamente locales. Los relatos anteriores son parte del

¹⁶ La excesiva geometrización y rigidez de las formas expresivas (clásicas) será uno de los motivos por los cuales Mossi será en algún punto desacreditado y contrapuesto con formas menos rígidas – como corresponde a la convención pintoresca- y más personales de expresión. Esto ya corresponde a las disputas en el marco del incipiente campo del arte cordobés del período. (Ver Nusenovich 2015)

¹⁷ Según Bondone, “aunque hubo algunos antecedentes anteriores, recién en 1896 con la creación de la Academia de Bellas Artes de la provincia y la labor del *Ateneo* se viabilizó la circulación y consumo de imágenes provenientes de “las bellas artes”, lo que posibilitó paulatinamente un mayor grado de inclusión del público local (Bondone 2013: 6) A esta misma conclusión arriba Nusenovich al analizar la experiencia del arte en Córdoba a finales del siglo XIX Nusenovich (2015). Sin embargo hay que identificar que la apropiación y consumo de estas imágenes siguió siendo parcial en tanto los miembros que accedían a este nuevo universo visual correspondían a una elite provincial restringida agrupada, aunque con facciones, en asociaciones, ateneos, la Universidad, entre otros espacios.

¹⁸ Por una presentación esquemática de las transformaciones políticas y sociales en la sociedad cordobesa atendiendo a algunas de sus dimensiones territoriales ver Moyano J. en *La institucionalización de la Geografía en Córdoba* (2012).

¹⁹ Esto no supone desconocer la existencia de *vistas* previas de la ciudad. La diferencia se encuentra en sus particularidades estéticas y formales, que corresponde a un artista ya radicado en la ciudad y que la obra estaba dirigida a la exposición pública a los propios habitantes de la ciudad.

diagrama, pero hay que construir la red para visibilizar la manera en que se entranan *desde* y *en* intensidades y pliegues locales, en flujos y devenires particulares.

Para esto recuperaré diferentes fuentes de autores cordobeses o que radicados en Córdoba en el momento del despliegue del panorama hablaban sobre la ciudad y que permitan jugar e interponer con la imagen.

En el periódico *La Argentina* de Buenos Aires aparece un artículo en dos partes con fechas 17 y 18 de abril de 1890 firmado como Daniel Osorio, y que coincide significativamente con el año de la toma fotográfica utilizada por Mossi para su obra. La descripción minuciosa y cargada de intensidades que ofrece de la ciudad corresponde a Ángel F. Ávalos, y esto concuerda además con un momento de fuerte tensión política local y nacional, que pocos meses después tiene su desenlace en la “revolución” que hace que el cordobés Juárez Celman se vea obligado a declinar como presidente de la Nación en agosto de 1890. Las notas periodísticas de Ávalos ponen en discusión la descripción realizada previamente²⁰ de la sucinta ciudad y en su relato de contrapone prácticamente punto por punto lo expresado a mediados del mismo siglo - y que vuelve a pronunciar en 1883- Sarmiento, indicando.

“... el viajero que se aproxime hoy á esta ciudad no la buscará en vano sin distinguirla en el horizonte... Es verdad que Sarmiento hablaba de la «Pompeya de la España medioeval», y el viajero llega ahora á las puertas de la Córdoba Argentina, la ciudad del progreso, de la cultura social y el libre pensamiento. (Ávalos 1890: 268)

Radicado en Córdoba desde sus años de estudiante secundario en el Colegio Monserrat, y habiendo tenido como experiencia vívida la tensión entre clausura y extensión, abre la ciudad como paisaje para desplegarla tanto ante el contexto local y nacional. La urbe a la que se convoca, se distancia manifiestamente de la ciudad de “las campanas”

“No son ya las cruces ni las cúpulas, las únicas señales que denotan su existencia entre la hondonada oscura y el matorral agreste; son más bien dos altas columnas que se levantan como trofeos de la industria moderna...”(Ávalos 1890: 268)

Se expresa ya una *transformación de la percepción sensorial* en el sentido de Benjamin (2005) respecto al espacio de la ciudad, posible de expresar en términos de paisaje. Ávalos ahora dice: “Cuando se ha salvado por completo la región de los Altos y se toca los bordes del valle, **á los ojos... se ofrece espléndido el panorama de Córdoba.**” (1890: 268 Remarcado me pertenece)

La ciudad ha dejado de cerrarse como habitación inamovible para atreverse a la extensión, y estos ciudadanos “liberales” y “modernos” se atreven a proyectarla como panorama,

“A la derecha, siguiendo la orilla del río, sombreado de sauces melancólicos, se extienden entre abundoso follaje, las blancas casas de la villa de San Vicente, ... Frente á San Vicente, en la otra banda del río, el pueblo del General Paz unido al macizo de la ciudad por el puente Sarmiento, con calles anchas y arboladas.

A la izquierda, el espectador observa las obras de nivelación y desmonte,...dirigidas por el distinguido empresario Miguel Crisol. Ocupan la gran área en donde se ostentará á la

²⁰ Las notas periodísticas aparecen compiladas en un libro titulado *Pensamiento y Acción* en el que el propio Ávalos reúne sus escritos, conferencias y discursos parlamentarios. El libro es prologado por J.V González con quien compartieron estudios, militancia política y periodismo tanto en la ciudad de Córdoba como en el contexto nacional. Ávalos estudia en la casa de Trejo, ingresa bien pronto en *El interior*, diario que en 1880 colabora con la política de Partido Autonomista Nacional. Participa del Centro Universitario y de la juventud del Club del Panal. Colabora activamente con Cárcano cuando este era ministro de gobierno de la Provincia en la gobernación de A. Olmos, como su secretario privado, en 1888, cuando Cárcano cumplía el cargo de Director General de Correos y Telégrafos de la Nación bajo la presidencia de Juárez Celman. Luego funda los periódicos *La República* y *La Patria*, en 1891 y 1894 respectivamente. En estos periódicos trabaja conjuntamente con C. Romagosa, J. M. Olmos, M. J. Astrada, A. J. Ceballos (Ashaverus) y L. Lugones entre otros.

vuelta de dos años, la Nueva Córdoba... —toda una ciudad surgida por milagro del arte moderno, de entre el polvo de los montículos deshechos. (Ávalos 1890: 269)

En oposición a la *Nueva Córdoba* que con sus obras transfiguraba las barrancas de recinto en paisaje, se encontraba “al norte, sobre las colinas de la ribera izquierda..., la *Alta Córdoba*” (1890:269).

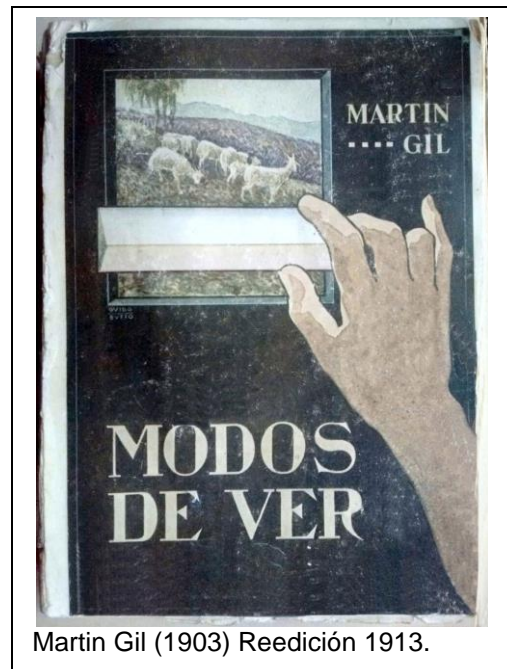
Sin embargo, era Córdoba una localidad donde la modernidad se vivía de manera ambigua: el gusto por los viajes, la novedad y la secularización de la naturaleza que expresaba convivía en fuerte tensión con un profundo hábitus escolástico que señalaba —como le había sucedido a Petrarca al ascender al Monte Ventoso en 1336 e inaugurar el pensamiento del paisaje en occidente- que un buen cristiano debe buscar la verdad en su interior, en su alma, y la mantenía temerosa de perderse en aquello que Agustín había condenado “como *concupiscentia ocularum*, deseo ocular, que distrae nuestras mentes de preocupaciones más espirituales” (Agustín *Confesiones*, cap. 35. En Jay M. 2007: 19).

Conclusiones: “Modos de ver” cordobés. Situando disquisiciones epistemológicas en el contexto provincial.

Un cordobés encuentra en una chispa de claridad que pocas veces sucede, un título para su obra que marca perfectamente las tensiones e intensidades que atravesaron esas décadas en Córdoba. Escribe un libro publicado en 1903 y que denomina *Modos de Ver*, incluso 69 años antes que el mítico J. Berger presentara su magnífico estudio denominado *Ways of seeing - Modos de Ver*, en 1972. La pregunta histórica —que es al mismo tiempo epistemológica- que surge es entonces ¿qué motivaba a un autor en una sociedad como la cordobesa en la que la imagen recién estaba ingresando en la era de la reproductividad técnica -en comparación a la situación de Berger-, a titular su texto de tal forma?; ¿por qué la visibilidad se convierte ahora en una problematización?; ¿Qué prácticas y pasiones atravesaba?

En el texto, de manera amena, pintoresca, en casos costumbrista —e irónica-, despliega una serie de temas vinculados con las tensiones y transformaciones de la socialidad cordobesa: cuestiones sociales y políticas, religiosas y científicas, costumbres arraigadas y el esnobismo del período. Lo que atraviesa los textos, en definitiva es la tensión en casos expresada en el orden de las sensaciones y las intensidades de acontecimientos que se desatan y exponen, y que el autor opone en dos modos de ver cordobés, en disputa, pero que también se pliegan, despliegan y repliegan sobre sí mismos: una visión tradicional vinculada al enclaustramiento y la naciente visión moderna y científica, situadas en el contexto cordobés.

Martin Gil, dirige durante muchos años el Observatorio Meteorológico de Córdoba, divulgador de la ciencia moderna, aunque no es un científico profesional. Siendo miembro de una familia de buen pasar económico y con inserción en la primera línea del entramado



Martin Gil (1903) Reedición 1913.

político cordobés²¹, es un aventurero de la astronomía, compra su propio telescopio y envía y publica en revistas científicas de astronomía francesa. Publica además sobre distintos temas científicos, principalmente sobre aspectos astronómicos y atmosféricos en periódicos locales y de Buenos Aires, y llega a tener una columna estable desde 1907 en La Nación. Confronta con el Observatorio Astronómico de Córdoba porque no cumple con la labor social de divulgar la ciencia, de instruir a la población. Difunde sobre Newton, la gravedad y el sistema solar, el paso de los cometas. Comenta sobre la luz y sus propiedades físicas, y habla sobre el espacio a la sociedad cordobesa. Todo posee un nuevo orden: La luz ya no es aquella modelada por la mirada divina, sino configurada por sus propiedades físicas,

“No sabemos lo que es la luz en sí, pero Rómer la sorprende en su viaje silencioso desde los satélites de Júpiter, y es el primero en medir sus pasos. Newton le interpone un prisma cristalino, y ella lo atraviesa sin temor, por tratarse del cristal, su amigo y protector, pero al pasar, choca contra las facetas y aristas filosas, cayendo al otro lado toda hecha girones, descuartizada, descompuesta; y de una sola nota, la del color blanco, el sabio obtiene una escala de siete notas, como la de la música.” (1903:83)

Se expresa un nuevo orden cósmico –cosmogénesis- en relación a un nuevo orden político –cosmopolítica-. Definitivamente, el espacio ya no es el definido por el cosmos circular y enclaustrado del Medioevo como señalaba Sarmiento para Córdoba, sino un espacio geométrico en un mundo de líneas, puntos y planos, que fue emergiendo paulatinamente, en parte, de la mano de las “creaciones” de Sarmiento: la creación del Observatorio Nacional, la Academia Nacional de Ciencias y de la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas.

Como señalan Cecchetto, Barrionuevo (2012) se delinearían a fines del siglo XIX en la Universidad Nacional de Córdoba dos formas de investigación, que se expresa en dos formas de producir conocimiento sobre el territorio. Mientras que la primera presenta un carácter descriptivo, utilizando centralmente los procedimientos de exploración, inventario y la colección para su desarrollo, en la segunda habrían utilizado el relevamiento a través de la medición, a través de procedimientos de carácter geométrico y matemático –y podemos agregar nosotros astronómico-, abordaje que parece haber logrado cierta hegemonía en la FCEfyN en el período (Cecchetto, Barrionuevo 2012).

Pero no debemos pasar por alto que incluso el relevamiento de exploración e inventario del período, sea para localización de recursos, de alturas, de delimitación de algún área, etc., exigía la localización precisa en latitud y longitud y por lo tanto también la sincronización precisa de los relojes que se ajustaban en base a las observaciones y registros del “Observatorio Nacional”.²²

De esta manera, recién a fines del siglo XIX el cosmos aristotélico reconstruido por la visión clerical, estaba dando paso en Córdoba a la visión moderna inaugurada en el siglo XVI por Descartes en matemática y epistemología y Galileo en física y Astronomía. Es sugerente al respecto un capítulo que Gil denomina “En línea de batalla” donde indica,

*“Para un habitante de la Tierra no puede haber más que una **sola geometría verdadera**, sea o no sea cómoda: la euclidiana o de tres dimensiones, porque nuestros sentidos, nuestra inteligencia, son hijos, diremos así, del espacio de tres dimensiones; no siendo el espacio el producto de nuestra inteligencia, como lo han hecho notar muy bien los*

²¹ Martín Gil fue abogado, político, escritor y periodista. Con un gran interés por la astronomía y la meteorología. Nació en Córdoba en 1868, perteneciente a una familia de políticos influyentes, su padre fue importante abogado, profesor universitario y Diputado Nacional por Córdoba (1884- 1888) Participó políticamente durante la gobernación de Ramón J. Cárcano, entre los años 1913 y 1916 y se desempeñó posteriormente como Ministro de Obras Públicas en la provincia de Córdoba, Senador Provincial y Diputado Nacional por Córdoba. (Los Principios 24/10/1926)

²² Incluso los relojes sociales se ajustarían al reloj astronómico. Aunque no se llegó a ejecutar en 1881 encontramos un proyecto de articular el reloj público del Cabildo a través de pulsos eléctricos al reloj del Observatorio Astronómico. (AHMC A-1-12)

defensores del buen sentido. Un punto en movimiento engendrará una línea; una línea en movimiento puede engendrar una superficie, y una superficie en movimiento engendra un volumen: es decir, largo, ancho y grueso y paremos de contar honradamente. (Gil 1914:156-157)

Sin embargo, Gil batalla “cautivo de una imagen”, una *bild*, en el sentido propuesto por Wittgenstein. Atravesada tanto tiempo su mirada por el telescopio, la rejilla de las cartas - celestes como terrestres- y el reloj del Observatorio Nacional, en un proceso de inversión termina dando por hecho que el mundo psicofisiológicamente dado es el “espacio de tres dimensiones” compuesto por puntos, líneas y planos.

Distintos autores reconocen la relación que existe entre la emergencia del paisaje, esta concepción de espacio y la génesis del paradigma moderno occidental clásico (Berque 2015, Descola 2012, Tuan 1974). Esto está suficientemente documentado pero vale la pena realizar solo algunos comentarios para precisar la idea. Panofsky y Francastel en el arte muestran este proceso indicando las trabajosas transformaciones en la perspectiva en busca de representaciones más estandarizadas, entre la perspectiva comunis de la Edad Media y la perspectiva artificialis del Renacimiento (En Geografía los estudios de Cosgrove, 1985; 1998). Esto es lo que encuentra de particular Merleau Ponty en la Dióptrica de Descartes y que se puede localizar también en los tratados De la Pictura y Diez Libros de Alberti siendo estos últimos considerados como una bisagra entre soluciones prácticas encontradas a través de la experiencia sensible y la sistematización teórica expresada en un modelo matemático geométrico. Thuiller (1990) muestra cómo estas prácticas y experimentaciones sentaron las bases para la geometría cartesiana y la matematización del espacio en la ciencia especulativa²³.

Si bien esto se aplica en sentido general, es fundamental reconocer que la cosmogénesis moderna tuvo su propia geografía histórica y no se extendió en todo el globo y lugares de manera lineal y homogénea. Esta observación permite pensar el largo proceso histórico de producción y sedimentación de la idea de paisaje, en el sentido de una particular “geografía de construcción de conocimiento” (Massey 2008) y articular con lo que distintos autores problematizaron, desde sus perspectivas particulares, bajo la noción de cosmogénesis (Descola 2012; Tuan 1974), cosmópolis (Toulmin 2001) o cosmopolítica (Latour 2008).

Emerge en Córdoba, una nueva cosmópolis, un espacio que ofrece certezas, como había ofrecido certezas el esquema de Newton, estable, jerárquicamente organizado y edificado sobre el espacio euclidiano, al naciente estado burgués (Thoulmin 2001; Latour 2008). Así, de la misma manera podía ofrecer certezas este espacio al Estado y política provincial. Pero al mismo tiempo, aquello que desafiaba ese espacio era “estéril y disolvente”,

*Esas son la realidad para nosotros los mortales: los tres perfiles del espacio, sus tres variables. **Todo lo demás es hacer geometría, metafísica pura, admirable si se quiere, por el esfuerzo y el ingenio que implica, pero absolutamente huérfana de realidad, estéril y disolvente.***”(Gil M. 1914. Resaltado en el original)

²³ P. Thuiller desde la epistemología e historia de la ciencia indaga la relación entre arte, ciencia y las transformaciones de la sensibilidad espacial en el renacimiento. Así, muestra cómo a comienzos del siglo XV los pintores y arquitectos del norte de Italia perfeccionan la primera teorización de la perspectiva con repercusiones en el pensamiento científico al preparar el concepto de espacio sobre el que se basaría la mecánica clásica. Según este autor, para que la física matemática y experimental, e incluso teorías como las de Galileo y Newton, pudieran desarrollarse era necesario que las nociones de tiempo y espacio tuvieran ya cierto rigor. Y fueron los artistas, pintores y escultores, quienes intentando resolver problemas prácticos, los que lentamente representaron un espacio homogéneo para posteriormente geometrizarlo (Thuiller, 1990: 124ss). Este énfasis en las dimensiones prácticas diferencia su posición respecto a la prioridad que da Panofsky al hábitus mental.

El astrónomo –poeta- se está refiriendo a las nuevas concepciones de geometrías no-euclidianas y relativistas que emergían en los círculos científicos europeos²⁴, y que ciertamente abonaron expresiones “disolventes” en el arte, la ciencia, la política y el orden social establecido.

Sería un error suponer que esta cosmópolis es resultado de una “mente en la cuba” o de una razón que se desarrolla a sí misma como suponen ciertas perspectivas intelectualistas. Es mejor buscar estas emergencias en las redes compuestas de humanos y no humanos (Latour 2008; Descola 2012).

Estas son algunas de las tensiones que caracterizan al paisaje en la ciudad y provincia de Córdoba del período. Llegados aquí, mi argumento final es que plantear que el paisaje es solo un cambio en el modo de ver parece quedarse corto a la hora de analizar los procesos que tienen que ver con la emergencia y transformaciones de/en el paisaje. La emergencia del paisaje expresa más precisamente aquello una nueva cosmogénesis en palabras de Toulmin (2001) y Descola (2012 Ver Berque 2015). Las tensiones se expresaron en el arte, en la arquitectura de la ciudad, en las relaciones políticas y sociales, y en el orden de las sensaciones y de las estructuras. Y el paisaje se presenta como una manera de mediar, una “medianza” entre lo humano y no humano, entre el objeto y el sujeto, que en su “trayección” (Berque 2009; 2015) nos puede dirigir más hacia uno u otro polo según las posiciones. Lo interesante del paisaje es que marca algún tipo de relación que establecemos con el entorno y que por su carácter de medianza (Berque 2009) híbrido (Zusman 2008) o de tensión (Wylie 2007) intenta modular estas intensidades. Avalos –un político y periodista militante-, Mossi –un artista-, Darío, Ceballos y Capdevila –poetas-, Gil –un político y astrónomo-. Por más que se insista que no hay forma “*de combinar la luz de Newton con el color de Goethe*” (Melville En: Jay M. 2007: 276), en el pliegue del paisaje y como resultado de capturas e intensidades diferenciales, estas se encuentran.

Las Sierras de Córdoba como el panorama desplegado de la ciudad, es esa multiplicidad de intensidades y afecciones: imaginación, geometría, poesía, visión, luz, pasión y “buen orden social”. Y el *cordobesismo paisajero* sigue desplegando, con sus actuales particularidades esa función de captar intensidades y afectar los corazones. Continuamos para bien y para mal cautivos en/por el paisaje, pero el paisaje produce *marcos* siempre pasibles y deseables de desmarcar.

Podemos cerrar entonces continuando la frase inicial con que comenzamos la ponencia: “Una *figura* nos tuvo cautivos” y “no podíamos salir, pues reside en nuestro lenguaje y éste parece repetírnosla inexorablemente” (Wittgenstein[1958] 2004). Sigamos los argumentos de la entrada 107 del mismo autor: “vamos a parar a terreno helado en donde falta la fricción y así las condiciones son en cierto sentido ideales...”, por lo tanto “vuelta al terreno áspero!” (Wittgenstein[1958] 2004: 121. Signo de exclamación en el original). Salgamos de esta inversión, este distanciamiento y volvamos al “terreno áspero”, esto supone decir, a los pliegues del paisaje que no se agotan en su imagen –*bild*-.

Bibliografía

- BENJAMIN W. (2005) Libro de los pasajes. Ed. Akal. Madrid
BERGER J. (1975) Modos de ver. Ed Gustavo Gili. Barcelona
BERQUE A. (2009) El pensamiento paisajero. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid

²⁴ Decía Gil “Bueno es decirlo con el respetuoso permiso de los señores antieuclidianos, que ningún mortal de este planeta, incluso ellos mismos, puede concebir, en forma palpable y tangible, la tal cuarta y hasta quinta dimensión, exceptuando a los fumadores de opio, quienes, en ciertos momentos, resultan en condiciones de concebir o imaginar lo que les pidan”.

- _____ (2015) Cosmophonie, paysage et haïku. En: **Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace. 2015. Paris**
http://www.projetsdepaysage.fr/cosmophonie_paysage_et_haiku#citation
- BOIXADOS, C. (2010) La ciudad en disputa. Practica de enriquecimiento de la elite dirigente a fines del siglo XIX. En; C. Tcach (coord.) Cordoba Bicentenario. Centro de Estudios Avanzados. Córdoba. BOIXADOS, C. (2010) Las tramas de la ciudad. Córdoba entre 1870 y 1895, Ferreyra Editor.
- BONDONE, T. (2013) "Antiguos panoramas. La ciudad de Córdoba vista una y otra vez" Ponencia presentada en XIV Jornadas Interescuelas – Departamentos de Historia Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo.
<http://www.aacademica.org/000-010/998>
- BOURDIEU P. (1998) La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Ed Taurus. Madrid
- CECCHETTO, G. (2012) Practicas y saberes sobre el territorio en el ámbito académico de la ciudad de Córdoba. En: La institucionalización de la geografía en Córdoba. Contextos, instituciones, sujetos, prácticas y discursos (1878-1984). Editorial ffyh. UNC. Córdoba.
- CECCHETTO, G. y BARRIONUEVO I. (2012) La carrera de ingeniero Geografo en la Universidad Nacional de Córdoba en el marco del proyecto territorial estatal. (1892-1922). En: La institucionalización de la geografía en Córdoba. Contextos, instituciones, sujetos, prácticas y discursos (1878-1984). Editorial ffyh. UNC. Córdoba.
- CECCHETTO G. y ZUSMAN P. (comp.) (2012) La institucionalización de la geografía en Córdoba. Contextos, instituciones, sujetos, prácticas y discursos (1878-1984). Editorial ffyh. UNC. Córdoba.
- COSGROVE, D. (1998) Social Formation and Symbolic Landscape. 2º edition. Univ. Press, Wisconsin.
- DELEUZE G. y GUATTARI, F. (2008) Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre-textos. Valencia
- DESCOLA P. (2012) Mas alla de naturaleza y cultura. Amorrortu Ed. Bs. As.
- JAY, M. (2007) Ojos abatidos. La denigración de la mirada en el pensamiento francés del siglo XX. Akal Madrid
- LATOUB B. (1998) Visualización y cognición. Pensando con los ojos y con las manos. En: La Balsa de Medusa Nº 45-46, 1998, págs. 77-128
- LLORENS, S. (2015) Reversibilidad de la tarjeta postal. Tensiones en la mirada del paisaje de las Sierras Chicas de Córdoba. En: Revista Cardinalis, Dpto. Geografía - Universidad Nacional de Córdoba. Año 3, Nº 4, Primer semestre 2015. Pp. 131-161
- LATOUB B. (2008) Nunca fuimos modernos. Ed. Siglo XXI. Bs As.
- MAIZON, A. S (2013) Construyendo el territorio: contexto institucional, prácticas y dinámicas de la Agrimensura en la Provincia de Córdoba, Argentina. Fines del siglo XIX. En: Revista Brasileira de História da Ciência, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 89-105, jan | jun 2013
- MALOSSETI COSTA, L. (2001) Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. FCE. Bs As.
- MERLEAU-PONTY, M. (1986) El ojo y el espíritu. Barcelona: Paidós.
- MILANI R. (2007) El arte del paisaje. Biblioteca Nueva. Ed. Nueva Vision.
- MOYANO, J (2012) Política y sociedad en Córdoba (1870-1930) En: Cecchetto y Zusman (comp.) la institucionalización de la geografía en Córdoba. Contextos, instituciones, sujetos, prácticas y discursos (1878-1984). Editorial Universidad Nacional de Córdoba,
- MOYANO M. D. (dir.) (2010) *Artistas plásticos de Córdoba. Siglo XX y XXI*. Ed. A. Ferreyra. Cba
- NUSENOVICH M. (2015) Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del XIX. Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba
- PANOFKY, E. ([1927] 2003) La perspectiva como forma simbólica. Barcelona. Ed. Fabula. 2º edición.

ROGER, Alain (2007) Breve Tratado del paisaje. Biblioteca Nueva. Madrid

ROMERO, José L. (2014) Latinoamérica, las ciudades y las ideas. Ed S. XXI. Bs As

SILVESTRI G. y ALIATA F. (2001) El paisaje como cifra de armonía. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires.

SILVESTRI G. (2011) El lugar común. Una historia de las figuras del paisaje en el Río de la Plata. Edhasa. Buenos Aires.

TOULMIN S. (2001) Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad. Ed. Península. Barcelona

TUAN Y. F. (2007) *Del cosmos al paisaje*. En: Topofilia. Ed. Melusina. España 177-202

THUILLER, P. (1990) De Arquímedes a Einstein. Las caras ocultas de la investigación científica. Madrid: Alianza editorial.

WITTGENSTEIN L. ([1958] 2004) Investigaciones filosóficas. Ed. Critica Barcelona

WILLIAMS Raymond (2001) El campo y la ciudad. Paidós. Buenos Aires.

WYLIE John. (2007) Landscape. Routledge. Oxford. Published in the Taylor & Francis e-Library,

ZUSMAN, Perla (2008) "Perspectivas críticas del paisaje en la cultura contemporánea". En: J Nogué (ed.) El paisaje en la cultura contemporánea. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid.

ZUSMAN, Perla (2012) REGISTROS, Mar del Plata, año 8 (n.9): 81-96. Diciembre 2012

Fuentes:

AHMC. Archivo Histórico Municipalidad de Córdoba . Archivos de documentos, planos y fotografías.

ÁVALOS, Á. F. (1910) Pensamiento y Acción. Escritos - conferencias - discursos parlamentarios. Imprenta Argentina. Córdoba

CAPDEVILA A. (1939) Córdoba del recuerdo. Ed. Espasa Calpe. Bs. As.

CAPDEVILA A. ([1940]1949) Córdoba azul. Editorial Kraft. Bs. As.

CÁRCANO R. J. (1887) Memoria del Ministro de Gobierno, Justicia y culto. 1886-87. Tomo I. Imprenta Juan Alsina. Bs As. 1887

CEBALLOS, A –Ashaverus- (1897) Tierra Adentro. Ed. Imprenta Cooperativa. Bs As.

FERRARI RUEDA, R. (1945) Córdoba Colonial y poética. Biffignandi impresor. Córdoba

GIL M. (1902) Modos de Ver. Ed. "Buenos Aires" Cooperativa Editorial Ilimitada. Bs. As.

GIL M. (1914) En la línea de Batalla. En: Celestes y cósmicas. 1917. Imprenta Cubas. Córdoba

GONZÁLEZ, J. V (1904) Visión del lago en las Sierras de Córdoba. en: Quesada, Antología Hispano Americano. Talleres Peuser. Bs. As.

LO CELSO A. (1973) Motivos de Córdoba. Imprenta de la Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

RIO, Miguel y ACHAVAL, Luis (1905) Geografía de la Provincia de Córdoba. Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Buenos Aires

SARMIENTO D. F. ([1850]1903) Argirópolis o la capital de los estados confederados del Río de la Plata, Belin Sarmiento Ed. Bs. As.

SARMIENTO D. F. ([1871] 1899) En. Sarmiento Obras Completas. Tomo XXI Discursos Populares. 1º Vol.. Belin Sarmiento ed. Bs. As.

SARMIENTO D. F. ([1883] 1900) Sesenta años después, La Pompeya americana. Obras completas TOMO XLVÍII. Belin Sarmiento ed. Bs. As.

SARMIENTO D. F. ([1883] 1886) Viaje por Europa, Africa y América. Obras completas. TOMO V. Belin Sarmiento ed. Bs. As.

SARMIENTO D. F. (1845) Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Imprenta del Progreso. Chile